



UNIVERSITÀ DI PISA  
DIPARTIMENTO DI GIURISPRUDENZA  
Corso di Laurea Magistrale in Giurisprudenza

Tesi di laurea:

Diritto e Musica:  
tra interpretazione e altri profili di  
comparazione

Relatore  
Prof. T. Greco

Candidato  
G. Pratelli

Anno accademico 2014 - 2015

## INDICE

|              |        |
|--------------|--------|
| INTRODUZIONE | pag. 1 |
|--------------|--------|

### Capitolo 1 DIRITTO E MUSICA, UNA RELAZIONE ANTICA E PROFONDA

|  |         |
|--|---------|
| 1.1 Diritto e Musica: uno sguardo generale agli elementi comuni  | pag. 7  |
| 1.2 La relazione tra diritto e musica nell'antica Grecia: <i>nomos</i> , <i>mousiké</i> e le leggende dei re cantori | pag. 11 |
| 1.3 Lo sviluppo parallelo di musica e diritto nell'Inghilterra tra il XIII e il XVI secolo                           | pag. 16 |

### Capitolo 2 IL CONCETTO DI INTERPRETAZIONE E I PROFILI COMUNI TRA DIRITTO E MUSICA

|   |         |
|---|---------|
| 2.1 L'interpretazione tra diritto e musica: nozioni generali  | pag. 20 |
| 2.2 Diritto e letteratura: un paragone esaustivo?   | pag. 23 |
| 2.3 L'origine storica dell'interpretazione  | pag. 24 |
| 2.4 Gli anni '40 e la nascita di un vero e proprio studio comparato dell'ermeneutica giuridica e musicale | pag. 35 |
| 2.4.1 L'esperienza americana nell'opera di J. Frank   | pag. 36 |
| 2.4.2 L'esperienza italiana nell'opera di E. Betti  | pag. 39 |
| 2.4.3 Diverse impostazioni a confronto: Pugliatti, Parente e Graziosi                                     | pag. 41 |

Capitolo 3  
L'INTERPRETAZIONE: UNO SGUARDO AGLI ASPETTI  
TECNICI, TRA DIRITTO E MUSICA

|   |         |
|---|---------|
| 3.1 L'interpretazione: un'attività necessaria                                 | pag. 56 |
| 3.2 Caratteristiche fondamentali dell'interpretazione giuridica... e musicale | pag. 59 |
| 3.3 Vari interpreti per vari tipi di interpretazione                          | pag. 64 |
| 3.3.1 L'interpretazione ad opera dei soggetti a ciò espressamente designati   | pag. 64 |
| 3.3.2 L'interpretazione dottrinale e la critica musicale                      | pag. 65 |
| 3.3.3 Un'ipotesi particolare: l'interpretazione <i>autentica</i>              | pag. 68 |
| 3.3.4 L'interpretazione autentica musicale nell'analisi di Graziosi           | pag. 70 |
| 3.4 L'interpretazione come attività cognitiva e decisoria                     | pag. 73 |
| 3.5 I criteri ermeneutici, possibilità di classificazione                     | pag. 75 |
| 3.5.1 La classificazione proposta da Savigny                                  | pag. 77 |
| 3.5.2 Un tentativo attuale di classificazione                                 | pag. 79 |
| 3.6 La libertà dell'interprete  | pag. 89 |
| 3.7 I <i>doveri</i> dell'interprete giuridico e musicale                      | pag. 91 |
| 3.8 L'interpretazione e il rischio dell'arbitrio                              | pag. 95 |
| 3.9 Gould e Stravinskij, due modelli ermeneutici "estremi" a confronto        | pag. 97 |
| 3.9.1 Glenn Gould, un interprete libero                                       | pag. 98 |

|  |          |
|--|----------|
| 3.9.2 Igor Stravinskij ed il “male necessario”<br>dell’interpretazione | pag. 102 |
|--|----------|

#### Capitolo 4

##### L’IPOTESI PARTICOLARE DEL GIUDICE PENALE: IL PROBLEMA DELLA LIBERTÀ DI INTERPRETAZIONE

|  |          |
|--|----------|
| 4.1 Il diritto penale, alcune caratteristiche fondamentali di rilievo ermeneutico            | pag. 104 |
| 4.2 L’interpretazione delle norme penali nel pensiero di Cesare Beccaria                     | pag. 108 |
| 4.3 I limiti delle disposizioni legislative: uno spazio di libertà per l’interprete penale   | pag. 109 |
| 4.4 Il principio del <i>favor rei</i> come ultimo criterio ermeneutico per il giudice penale | pag. 112 |
| 4.5 Il vincolo del <i>favor rei</i> e la libertà dell’interprete musicale                    | pag. 115 |

#### Capitolo 5

##### L’IMPROVVISAZIONE, NON SOLO UN FENOMENO MUSICALE

|   |          |
|---|----------|
| 5.1 Il concetto di “improvvisazione”                        | pag. 120 |
| 5.2 L’improvvisazione come fenomeno musicale e giuridico    | pag. 121 |
| 5.3 La conoscenza <i>intuitiva</i> nel pensiero di Spinoza  | pag. 124 |
| 5.4 L’improvvisazione come culmine del processo conoscitivo | pag. 126 |
| 5.5 l’Ottava rima, l’improvvisazione nella cultura popolare | pag. 127 |

Capitolo 6  
GUSTAV MAHLER: UN GENIO ROMANTICO E UN  
ESEMPIO DI INTERPRETAZIONE “EVOLUTIVA”

- 6.1 Mahler, un *geniale* direttore d’orchestra pag. 131
- 6.2 Le *Retuschen*, un’interpretazione *evolutiva* pag. 133
- 6.3 Mahler e la direzione della Nona sinfonia di Beethoven  
pag. 134
- 6.4 L’interpretazione mahleriana: un *modus operandi* fin troppo  
“romantico” per il Novecento pag.140

Capitolo 7  
ARTURO TOSCANINI,  
MOLTO PIÚ CHE UN SEMPLICE DIRETTORE  
D’ORCHESTRA

- 7.1 Una carriera molto particolare pag. 143
- 7.2 Le nuove *norme* per l’organizzazione del teatro e per la  
definizione del ruolo del direttore d’orchestra pag. 144
- 7.3 L’interpretazione e la fedeltà alle intenzioni («mai segrete») del  
compositore pag. 148
- 7.4 Toscanini, un’autorità musicale... e politica pag. 153

Capitolo 8  
BOB DYLAN, UN ESEMPIO DI LAW *IN* MUSIC.  
LA GIURISPRUDENZA AMERICANA, IL DIRITTO  
PROCESSUALE E LA CANZONE *HURRICANE*

- 8.1 Bob Dylan, non soltanto un esempio di Law *in* Music pag. 158
- 8.2 La vicenda di Rubin *Hurricane* Carter pag. 161

8.3 La lettura degli aspetti critici del processo a Carter attraverso il  
testo di *Hurricane* pag. 162

Bibliografia pag. 167

## INTRODUZIONE

Law and Humanities, che possiamo tradurre in italiano con l'espressione "Diritto e Cultura", è un movimento culturale, un campo di ricerca che si occupa di indagare le relazioni tra il diritto e tutto ciò che costituisce "alta" espressione dell'umano: letteratura, musica, cinema, teatro. Questo movimento si propone di dimostrare quindi la vicinanza del diritto alle arti e dunque all'umanità, indicando come, ambiti che appaiono *prima facie* completamente distanti e avulsi l'uno dall'altro, siano in realtà vicini e simili tra loro: il diritto sembra distinguersi dalle arti per la le sue caratteristiche pretese veritative e per la sua imposizione autoritativa, ma la prospettiva cambia se si intende il termine "diritto" nella sua accezione completa (non limitandosi al significato di "legge") e considerandolo come portatore di una profonda conoscenza dell'umano, di valori condivisi e, non necessariamente, imposti dall'alto. Allo stesso modo anche le arti possono essere osservate da un diverso punto di vista, che permetta di evidenziarne la vicinanza al diritto, per esempio la letteratura che trova nella lingua lo stesso mezzo espressivo del diritto, oppure la musica che necessita di un intervento interpretativo, come avviene in ambito giuridico affinché la legge possa trovare una reale applicazione e non rimanere lettera morta.

Come afferma Giorgio Resta, in uno dei suoi saggi dedicati alla comparazione tra scienza giuridica e musica: «Il dialogo con le altre discipline umanistiche, può rappresentare per il giurista uno strumento indispensabile di lavoro, poiché permette di allargare sensibilmente il quadro positivistico tradizionale, portando alla luce molti di quei contenuti taciti, assunti inespressi e pregiudizi che, dietro il velo delle visioni razionalistiche, condizionano profondamente l'attività dell'interprete, guidandone i processi di comprensione e decisione»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Resta, *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica» a. XLI, n.2, dicembre 2011.

Sicuramente, all'interno di questo movimento, l'ambito di studi che ha ed ha avuto maggior fortuna è quello che riguarda il confronto tra il diritto e la letteratura.

Law and Literature si occupa di individuare i diversi aspetti delle problematiche e delle esperienze giuridiche esposti nelle opere letterarie, di esaminare il contributo che la letteratura offre nella formazione del giurista, e anche di valutare possibilità di estensione dei metodi tipici della critica letteraria all'analisi del ragionamento giuridico e all'interpretazione delle norme e delle sentenze giudiziarie.

L'interesse per un vero e proprio ambito di studi autonomo, configurato come un campo di indagine a sé stante e dedicato alle intersezioni tra il diritto e la letteratura, viene a formarsi a partire dai primi del Novecento, quando vari studiosi iniziano a interrogarsi sul senso e sulla validità della ricerca interdisciplinare tra le due materie. Nonostante ciò, possiamo affermare che da sempre le due discipline hanno presentato punti di contatto. Tale vicinanza è dimostrata per esempio dalle biografie di celebri giuristi, filosofi e scrittori quali Seneca e Cicerone, che erano al tempo stesso filosofi e avvocati, ma anche Francis Bacon, Montesquieu, Thomas More che erano uomini di stato, filosofi e letterati con una importante formazione giuridica alle spalle, oppure ancora lo scrittore Jorge Amado, il poeta W. Stevens, il romanziere Bernardo Guimarães, che erano tutti giuristi, e infine, per fare alcuni esempi sulla letteratura italiana contemporanea, possiamo citare autori quali Michele Giuttari, Gianrico Carofiglio, Giancarlo De Cataldo, che hanno precedentemente svolto la professione di magistrato; inoltre, è anche il tema stesso dei rapporti tra diritto e letteratura ad essere stato preso in considerazione più volte, dal punto di vista storico, filosofico, sociologico, letterario, ben prima che si delineasse in modo autonomo la branca di studi del Diritto e Letteratura. Si legge in uno scritto di Antonio D'Amato: «Dalla premessa ciceroniana, ai corollari contenuti nei sistemi filosofici del Grozio, del Saldano, del Pufendorf, dell'Hineccio, il pensiero si mostrò sempre propenso a considerare la letteratura antica come un materiale prezioso, per se stesso capace di spiegare le origini e l'evolversi dei vari istituti legislativi»<sup>2</sup>. A tal proposito possiamo infatti ricordare gli studi di filosofia e storia del diritto, condotti sulla letteratura greca, con l'obiettivo di comprendere l'origine dell'ordinamento giuridico e il significato dei singoli istituti e delle nozioni giuridiche fondamentali. Oltre a tali studi, possiamo collocare nello stesso ambito anche le

---

<sup>2</sup> A. D'Amato, *La letteratura e la vita del diritto*, Ubezzi & Dones, Milano, 1936.



prime indagini di origine germanica, risalenti alla Scuola Storica del Diritto e a Jacopo Grimm, o ancora quegli autori americani che già dalla metà dell'Ottocento sottolineavano l'importanza dell'educazione umanistica nella formazione dei giuristi, redigendo quelle che sono conosciute come *Lists of novels* (elenchi di opere letterarie consigliate agli studenti delle facoltà di giurisprudenza) e, infine, quell'insieme di autori, soprattutto di provenienza europea, che nel corso dell'Ottocento hanno analizzato il ricorrere delle tematiche giuridiche nelle grandi opere letterarie di Dante, Manzoni, Shakespeare, Goethe, Kafka...

Nel Law and Literature, inteso come branca di studi autonoma e consapevole, si possono individuare tre diversi periodi, che segnano tre diversi momenti logici e cronologici dello sviluppo di questo ambito di studi:

- Inizi del Novecento: si redigono, in diversi Paesi, i primi veri e propri studi riguardanti Diritto e Letteratura, Law and Literature, Studien Über die Beziehung zwischen Literatur und Recht;
- Dai primi del Novecento fino al 1970 si colloca il periodo intermedio: continuano le predette ricerche e si registra il momento di maggiore fecondità negli anni Quaranta e Cinquanta per quanto riguarda l'esperienza europea, mentre il 1970 è indicato come momento della "rinascita" dell'esperienza di Law and Literature americana;
- Anni Ottanta: definitiva affermazione dei vari movimenti nazionali e internazionali di Diritto e Letteratura, Law and Literature, Droit et Littérature, Recht und Literatur.

Tutti gli studi condotti in questo ambito, anche se provenienti da Paesi diversi, si caratterizzano per il metodo di indagine seguito, basato su due distinti filoni: Law *in* Literature (Diritto nella Letteratura, Das Recht in der Dichtung) e Law *as* Literature (Diritto come Letteratura, Die Dichtung im Recht).

Il primo filone indica la ricerca degli aspetti dell'esperienza e della problematica giuridica affrontati nella letteratura, intesa come opera letteraria, e anche come documento della coscienza giuridica e dell'applicazione del diritto. Il secondo filone indica, invece, la ricerca delle qualità letterarie del diritto e l'estensione dei metodi di analisi e interpretazione tipici della critica letteraria al ragionamento giuridico e all'interpretazione giuridica.

Volendo analizzare brevemente l'esperienza italiana, possiamo affermare che Diritto e Letteratura si pone definitivamente

all'attenzione degli studiosi italiani nel 1936, quando Antonio D'Amato pubblica il suo libro *La letteratura e la vita del diritto*. In questa opera l'autore passa in rassegna i precedenti studi europei (soprattutto di lingua tedesca) e americani, evidenziando il comune riscontro della duplice organizzazione in Diritto nella Letteratura e Letteratura nel Diritto. Ispirandosi al pensiero di Croce, D'Amato è incline alla possibilità di un ravvicinamento tra le due branche del diritto e della letteratura, considerandole come espressione dell'unica attività dello spirito: «riportiamo allora queste branche della conoscenza all'unità stessa dello spirito e come manifestazioni proprie di questo; attribuiamo alla letteratura in quanto arte il valore proprio dell'intuizione che precorre la riflessione e il giudizio»<sup>3</sup>. D'Amato intende la letteratura come un'interprete dei bisogni e delle aspirazioni del popolo, affidandole quindi un ruolo al servizio della formazione e dell'evoluzione del diritto: «ogni qual volta il diritto, anche normativo o costituito, è in piena armonia collo spirito in generale dell'umanità e risponde al ritmo della conoscenza collettiva, la letteratura lungi dal contraddirlo, lo segue nelle sue fasi; e ogni qual volta temporeggia prima di evolversi e di affermarsi in una norma del vivere sociale, la letteratura riesce anche a precorrerlo, quasi termometro delle sensibilità giuridiche di un popolo. [...] la letteratura stimolata dall'intuizione che precorre i fatti compiuti, può trovare nel fondo della coscienza la più larga base atta a preparare il diritto che sarà codificato dal legislatore: il diritto che sanzionerà quelle aspirazioni là dove esse si impongono o ritoccherà gli istituti là dove non rispondono più a quell'*opinio necessitas* che rispecchia le vere esigenze della vita sociale»<sup>4</sup>.

Prima e contemporaneamente rispetto all'opera di D'Amato possiamo individuare altri autori italiani, come Ferrini, Pantaleoni, De Antonellis, che si occupano di analisi più specifiche, soffermandosi a studiare il ricorrere della tematica giuridica nei singoli autori: dai poemi omerici alle tragedie greche, dalle commedie di Plauto e Terenzio alle opere di Dante, Manzoni, Goldoni, Shakespeare, ecc. Il saggio di D'Amato è preceduto anche da scritti generali sul rapporto tra diritto e letteratura e da opere riguardanti la filosofia, la sociologia del diritto, il diritto positivo, contenenti a margine alcune suggestioni sul tema della relazione tra queste due branche del sapere.

Il maggior esponente dell'esperienza italiana è comunque Ferruccio Pergolesi, protagonista del grande sviluppo che questo ambito di studi registra nel periodo intermedio tra gli anni Quaranta e Settanta.

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

Pergolesi redige numerosi saggi sul tema dei rapporti tra diritto e letteratura, ponendo la questione del senso e dei confini di questo ambito di studi e, cercando di dare ad essi una giustificazione, afferma «La letteratura nei suoi vari generi, e specialmente in quello narrativo ed in quello drammatico, traendo dalla vita stessa la trama del suo contenuto, non può non comprendere in sé un complesso e vario materiale giuridico: e così è di fatto. [...] il diritto nella letteratura appare giustificato come oggetto di studio serio, e direi anche scientifico (...) si aggiunga una considerazione che non ho visto messa avanti o almeno posta in sufficiente luce da altri. Intendo dire l'importanza che il tema ha per la storia del diritto, non tanto per la storia del diritto a così dire 'teorico', cioè per la conoscenza delle norme astratte (che se ciò ha rilevanza per il diritto antico, non ha per il moderno) ma per il diritto 'pratico', cioè per il diritto come effettivamente si esplica nella vita, come è inteso, applicato, valutato, desiderato dal popolo, anche attraverso errori più o meno evidenti di interpretazione. [...] può dirsi che la letteratura di un popolo contribuisce, tra l'altro, e quando sia adoperata con molta prudenza, a far conoscere la storia del suo diritto, così come nella pratica agisce, cioè, in altre parole, a far conoscere anche questo lato della sua storia civile»<sup>5</sup>. Nel corso della sua opera, Pergolesi esamina anche il ricorrere dell'argomento giuridico nelle fonti letterarie, con una particolare attenzione ai temi attinenti alla formazione sociale del diritto, al diritto di famiglia e successorio, al diritto pubblico, allo svolgimento dei processi, alla esecuzione delle sentenze e ad alcuni aspetti del tema della giustizia.

Come precedentemente ricordato, la definitiva affermazione del Diritto e Letteratura avviene negli anni Ottanta, quando questo tipo di ricerca ottiene in Italia come all'estero una precisa collocazione epistemologica e accademica. È in questo periodo che si registrano infatti: un'intensificazione delle pubblicazioni, un nuovo fervore nel dibattito, che attrae sempre maggiormente l'attenzione di filosofi, giuristi, letterati, linguisti e l'apertura di corsi universitari specifici. Nonostante l'attenzione e gli importanti studi dedicati a questo tema in Italia, la ricerca di Diritto e Letteratura ha riscontrato uno sviluppo particolare in America, dando origine ad una vera e propria scuola autonoma, mentre in Europa, seppur presente e vivo, rimane più simile ad un ambito di studi interdisciplinari, che si presenta come occasione per approfondire tematiche già proprie di studi specifici (filosofici, sociologici, storici...). Dagli anni Ottanta, infatti, questa

---

<sup>5</sup> F. Pergolesi, *Il diritto nella letteratura*, in Archivio giuridico, Modena, 1927, vol. XCVII, fasc. I.

ricerca in America ha raccolto gli studiosi in quello che viene chiamato “*Law and Literature Movement*”<sup>6</sup>, conferendo a questa materia “*status as a school*”, dimostrando quindi la comune e condivisa accettazione della disciplina, della definizione del suo contenuto e dei limiti di indagine.

Anche considerando le varie critiche avanzate nei confronti del Law and Literature Movement, soprattutto rivolte alla mancanza di un vero e proprio manifesto o programma rappresentativo, non possiamo negare che la scuola del Law and Literature sia comunque caratterizzata da una specifica definizione, da una particolare organizzazione e classificazione dei temi di interesse e da numerosi autori che fanno riferimento al movimento stesso.

Volendo citare alcune delle definizioni più importanti, possiamo qui riproporre quelle elaborate da due celebri studiosi della materia, quali B. L. Rockwood e R. Weisberg.

L. Rockwood afferma che «Law and Literature is a project that is most easily defined as a process of reading and comparing literary and legal texts for the insights each provides into the other, and whose combined force illuminates our understanding of ourselves and our society»<sup>7</sup>.

Robert Weisberg, invece sostiene: «The general claim is essentially that law and literature are two parallel cultural phenomena; they are both attempts to shape reality through language, and are both concerned with matters of ambiguity, interpretation, abstraction, and humanistic judgement. They are also both performative activities which require us to engage in some combination of reality and ethical judgment»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Minda, *Teorie postmoderne del diritto*, Il Mulino, Bologna, 2001.

<sup>7</sup> B. L. Rockwood, *The Good, the Bad and the Ironic: Two views on Law and Literature*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», 1996, vol. 8.

<sup>8</sup> R. Weisberg, *The Law-Literature Enterprise*, in «Yale Journal of Law & The Humanities», 1998, vol. 1.

## **1. DIRITTO E MUSICA, UNA RELAZIONE ANTICA E PROFONDA**

### **1. 1 Diritto e Musica: uno sguardo generale agli elementi comuni**

Nonostante la maggior fortuna dello studio comparatistico tra diritto e letteratura, non possiamo negare la vicinanza tra il diritto ed un altro importantissimo ambito culturale: la musica. Seppur distanti tra loro, queste due discipline presentano, infatti, numerosi punti di contatto che consentono non solo di elaborare un confronto storico, tecnico, filosofico, ma anche di recuperare in ambito giuridico alcuni elementi metodologici tipici dell'esecuzione, dello studio e dell'indagine critica musicale.

La riflessione sui rapporti che intercorrono tra diritto e musica si pone come una delle più moderne frontiere degli studi di Law and Humanities.

Già all'interno della più celebre analisi comparativa tra diritto e letteratura, alcuni studiosi sottolineano come il modello artistico più vicino all'ambito giuridico sia in realtà quello musicale (intendendo fare riferimento alla musica classica) e non quello letterario. Come il diritto e a differenza della letteratura, infatti, la musica costituisce una disciplina di tipo performativo: gli operatori delle due materie affrontano difficoltà che presentano numerosi profili di analogia, poiché in entrambi i casi «devono preliminarmente risolvere i problemi di interpretazione posti dal testo stesso, scegliere il significato appropriato da attribuire ad esso, e fornire una interpretazione coerente e condivisibile»<sup>1</sup>.

In musica il testo è infatti rappresentato dal pentagramma: un insieme di grafemi ordinati in modo logico da un compositore, che affida loro la propria intenzione artistica e il contenuto estetico della propria opera. Lo spartito è costituito quindi da più segni che, mediante la notazione musicale, permettono di fissare per iscritto il contenuto dell'opera. Successivamente, affinché questa possa concretamente esplicarsi, come avviene in ambito giuridico, c'è la

---

<sup>1</sup>F. Marisi, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale: una proposta di comparazione*, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol. 4, 2011.  
<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>.

necessità di un ulteriore passaggio: la comprensione del testo ha infatti funzione servente per arrivare alla definitiva messa in atto dell'opera, che in ambito musicale consiste nella traduzione in suoni di fronte ad un pubblico.

Inoltre, come avviene per la legge, anche il linguaggio con cui è redatta la pagina musicale è un sistema fortemente impreciso: l'unico elemento che si trova lì determinato (o determinabile) con certezza è l'altezza, mentre tutto il resto (vale a dire l'intensità dinamica, il colore, ecc.) «o è implicito o è affidato a pochi segni e didascalie convenzionali di cui nessuno, nemmeno l'autore stesso, saprebbe dirci il senso esecutivo mensuralmente e fonicamente preciso e mai variabile»<sup>2</sup>.

Da queste considerazioni appare evidente la possibilità di instaurare un parallelismo con l'interpretazione giuridica: anche se ovviamente nei due diversi ambiti l'attività interpretativa non ha le stesse funzioni né gli stessi effetti. Sono simili invece le problematiche di fondo e le modalità di approccio ai problemi ermeneutici. Di conseguenza è facile notare che in ambito musicale, come in ambito giuridico, si viene a instaurare una relazione triangolare tra i soggetti coinvolti: le istituzioni che creano il diritto, le istituzioni che lo applicano e i cittadini (destinatari dell'interpretazione) da una parte, compositore, esecutore e pubblico dall'altra.

Il tema performativo e quindi dell'attività interpretativa (che sarà affrontato approfonditamente più avanti) non è l'unico elemento in comune tra diritto e musica: soprattutto volgendo lo sguardo alla prospettiva storica e culturale si individuano numerosi altri punti di contatto. Quella del rapporto tra diritto e musica si può definire come una «lunga storia d'intersezioni tra la musica e il diritto, fatta di pratiche istituzionali comuni, contiguità culturali profonde, funzioni simboliche convergenti, emblematicamente racchiusa nello stesso universo semantico del vocabolo *νόμος*»<sup>3</sup> della quale possiamo accennare alcuni elementi interessanti.

Un esempio non trascurabile è sicuramente rappresentato dalla pratica dei *νόμοι* cantati nell'antica Grecia, una delle prime e più celebri forme di intersezione tra attività giuridica e forma artistica, testimoniata anche dagli autorevoli testi di Platone; oppure i

---

<sup>2</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1967, p. 16.

<sup>3</sup> G. Resta *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, cit.

numerosi studi di matrice inglese che mostrano lo sviluppo storico parallelo della legge e della musica in Inghilterra.

Un altro elemento interessante si può individuare nel dibattito sugli inni nazionali, in cui costituzionalisti, comparatisti e musicologi hanno trovato terreno comune. Gli inni nazionali sono comunemente riconosciuti come elementi di identità culturale dello Stato costituzionale, costituiscono fonte di consenso razionale ed emotivo per un comune vivere insieme. Come suggerisce Peter Häberle, che ha approfonditamente analizzato il tema, «L'inno è in un certo senso “musica-programma”: i testi assimilano di frequente la storia e tracciano l'avvenire, spesso molto concretamente come dei preamboli»<sup>4</sup>.

Altre ricerche di antropologia giuridica hanno invece dimostrato chiaramente, come afferma Giorgio Resta in uno dei suoi saggi dedicati all'argomento, il «valore catartico della musica e della sua importanza per la risoluzione non violenta delle controversie»<sup>5</sup>. Si possono a tal proposito ricordare gli studi che hanno evidenziato come presso gli Aborigeni australiani sia in uso la pratica di impiegare i canti popolari in funzione ricognitiva dei titoli di proprietà vantati sui terreni, mentre in alcune comunità Inuit del Nord America vi sia l'usanza di risolvere le liti mediante competizioni canore in cui mostrare la propria abilità nell'improvvisazione del testo (volta per lo più a sbeffeggiare l'avversario) che si mostrerà poi decisiva nella definizione/esito del giudizio<sup>6</sup>.

Anche volgendo lo sguardo all'ambito scientifico, ci appare chiaro come la riflessione sui rapporti tra diritto e musica (come, del resto, anche quella riguardante il diritto e la letteratura) non sia un prodotto originale della corrente di pensiero nota come Law & Humanities. Risalendo all'epoca medievale si possono rintracciare importanti riferimenti a questo tipo di comunicazione interdisciplinare, in

---

<sup>4</sup> P. HÄBERLE, *Musica e diritto all'interno del dibattito della dottrina della Costituzione come scienza della cultura*, in *Arte e limite - La misura del diritto*, in Atti del III Convegno Nazionale della Società Italiana di Diritto e Letteratura - Dipartimento di Giurisprudenza Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" 16 - 17 giugno 2011, Roma, 2012. <http://www.lawandliterature.org/area/documenti/Atti%20ISLL%202011%20Roma%20Tor%20Vergata.pdf>.

<sup>5</sup> G. Resta *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, cit.

<sup>6</sup> Simili studi si ritrovano per esempio in N. Rouland, *Les modes juridiques de solution des conflits chez les Inuit*, in *Études/Inuit/Studies*, Volume 3, Université Laval, Québec City, 1979.

coerenza con il carattere universalistico della cultura umanistica: erano infatti frequenti sia incursioni dei giuristi in ambito musicale, sia l'impiego da parte dei teorici della musica di schemi argomentativi e concetti giuridici. Una interessante testimonianza di queste tendenze si ritrova nel trattato anonimo *Ars cantus mensurabilis, mensurata per modos iuris*<sup>7</sup>, nel quale l'uso dei riferimenti giuridici in ambito musicale si articola nelle tre forme della citazione espressa, dell'utilizzo di massime e concetti di carattere generale, dell'uso del vocabolario giuridico. Un altro esempio interessante è dato poi dal *De Musica* di Sant'Agostino, un'opera in sei libri, articolata secondo la forma dialogo, che il vescovo di Ippona ha dedicato al tema musicale, con un'attenzione particolare nei confronti del canto sacro. Nel primo libro Agostino definisce la musica come «la scienza del misurare ritmicamente secondo arte»<sup>8</sup> e per descriverla utilizza numerosi termini giuridici, quali *legge* e *regola*, insistendo soprattutto sul fatto che le composizioni musicali si sviluppino in base ad un metodo rigoroso, che assomiglia molto al concetto giuridico di *norma*.

Tralasciando i riferimenti più antichi, appare evidente come a partire dagli anni Quaranta si sviluppi, pressoché contemporaneamente in Italia e negli Stati Uniti, la consapevolezza della vicinanza tra le due discipline, soprattutto con riferimento al profilo ermeneutico. È nel 1947 infatti che Jerome Frank pubblica un importante saggio intitolato *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*<sup>9</sup>, da lui stesso definito «il primo tentativo di una riflessione in parallelo sul ruolo dell'interprete nell'esecuzione musicale e nell'applicazione giudiziale del diritto»<sup>10</sup>.

In Italia, invece, già nel 1940 Salvatore Pugliatti (noto giurista, letterato e musicologo) pubblica *L'interpretazione musicale*<sup>11</sup>, un volume nel quale raccoglie numerosi studi dedicati al tema ermeneutico. Qualche anno dopo, compare poi il primo di una serie di studi ad opera di Emilio Betti *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*<sup>12</sup>, nel quale l'autore, affrontando le funzioni

---

<sup>7</sup> *Ars cantus mensurabilis, mensurata per modos iuris* edizione critica e trad. ing. a cura di C. M. Balensuela, Lincoln-London, 1994.

<sup>8</sup> Sant'Agostino, *De Musica*, Libro I (2, 2).

<sup>9</sup> J. Frank, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, in *Columbia Law Review*, 47, 1947.

<sup>10</sup> J. Frank, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, cit.

<sup>11</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, edizioni "Secolo Nostro", Messina, 1940.

<sup>12</sup> E. Betti, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in «Rivista italiana per le scienze giuridiche», LXXXV, 1948.



fondamentali dell'interpretazione, dedica ampio spazio al confronto tra l'interpretazione musicale e giuridica.

In generale l'analisi riguardante i rapporti tra diritto e musica, sull'esempio di quella riguardante il diritto e la letteratura, si articola sui due filoni di *Law as Music* e *Law in Music*: da un lato la rilettura del fenomeno giuridico secondo i paradigmi propri della critica musicale, dall'altro lo studio del modo in cui il diritto e i suoi protagonisti vengono rappresentati nelle opere musicali, sia nell'ambito della tradizione popolare che in quello della musica colta. Questo tipo di studi non è stato esente da critiche: possiamo ricordare, per esempio, le obiezioni (mosse talvolta anche da illustri comparatisti) provenienti da coloro che giudicano tale disamina priva di una reale utilità conoscitiva per i giuristi e frutto della degenerazione intellettualistica del movimento diritto e letteratura.

La compresenza di punti di vista contrastanti non deve stupire: la motivazione di tali discordanze deriva, almeno in parte ma sicuramente in modo non trascurabile, dalla tendenza tipica della modernità a separare nettamente la dimensione estetica da quella normativa. La modernità ha quindi creato una netta frattura tra il diritto e le arti, presentandoli come due sfere completamente autonome tra loro, caratterizzate da elementi incapaci di comunicare reciprocamente e orientate a finalità incompatibili.

Non è difficile comprendere come, partendo da tale prospettiva, sia ovvio imbattersi in ostilità ogni volta in cui ci si proponga di enfatizzare la dimensione estetica del diritto oppure l'aspetto normativo delle arti.

Sono comunque ormai molte le riflessioni tese al superamento di questo tipo di critiche, soprattutto a partire dal punto di vista ermeneutico: anche mantenendo inalterata la separazione tra i due ambiti artistico e giuridico, sembra possibile instaurare un dialogo interdisciplinare che, senza incorrere nelle obiezioni sopra citate, possa dimostrarsi utile per una migliore comprensione del fenomeno giuridico, inteso nella sua globale complessità.

## **1. 2 La relazione tra diritto e musica nell'antica Grecia: *nomos*, *mousiké* e le leggende dei re cantori**

Come già accennato in precedenza, indicando alcuni contesti storici in cui rintracciare esempi della relazione interdisciplinare tra diritto e musica, uno dei legami più antichi e significativi manifestatisi nella

cultura occidentale è sicuramente quello rappresentato dall'intersezione tra *nomoi* giuridici e *nomoi* musicali nell'antica Grecia.

Un legame importante tra le due discipline è ovviamente rappresentato dall'utilizzo in entrambi i contesti del termine *nomos*. Come indicano importanti analisi filologiche<sup>13</sup>, quello che si instaura tra il *nomos* giuridico e il *nomos* musicale non è un rapporto di derivazione, bensì un rapporto analogico. La radice di *nomos*, il verbo *nemo*, è legata all'agricoltura e al cibo, dove assume il significato di "assegnare" "distribuire", "dividere in parti secondo l'abitudine", e quindi attribuire in modo *regolare*: la nozione di *regola* rimarrebbe quindi sempre implicita, facendo intendere l'osservanza di norme nella divisione dei beni comuni come funzionale al nutrimento e alla cura, non solo del corpo ma anche della comunità, intesa come un organismo politico. A partire dalla radice comune, il termine si sviluppa nei due ambiti autonomamente e in periodi differenti: in ambito musicale *nomos* viene a indicare già dal VII sec. a.C. una specifica aria o melodia, mentre in ambito giuridico compare solo a partire dal V sec. a.C., designando ciò che rispetta la regola, ovvero la legge, in origine divina e in seguito della *polis*.

Nel VII sec., secondo varie opinioni, la *mousiké* si interessava di numerosi ambiti culturali: i musicisti, considerati veri e propri professionisti, differenziavano la loro arte in base alle diverse funzioni sociali che venivano affidate alla musica e in base al diverso tipo di pubblico al quale era destinata. Dalla distinzione tra canti solistici complessi e innovativi, rivolti a un uditorio colto e raffinato, e canti corali, più semplici e solitamente in uso durante le cerimonie religiose, deriva l'esigenza di raccogliere e distinguere diversi modelli, in modo da renderli facilmente fruibili per occasioni specifiche<sup>14</sup>. Da tale necessità nascono i *nomoi* musicali: un insieme di canti a numero chiuso entro il quale i cantori potevano individuare la melodia da intonare, rispettando gli elementi strutturali e melodici fissati da quel singolo *nomos*.

---

<sup>13</sup> Tra le quali si ricorda, a titolo indicativo, l'analisi pubblicata da P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, vol 4, 1968 – 1980.

<sup>14</sup> I cantori erano infatti itineranti in ragione della loro stessa professione: questa caratteristica rendeva ancora più evidente l'esigenza di raccogliere e ordinare i materiali melodici propri dei vari repertori locali.

Nonostante i due tipi di *nomos* si siano sviluppati in autonomia, è importante non solo rintracciarne la radice comune, che lega il termine al significato di “definire una regola”, sia che riguardi un limite all’azione, sia che riguardi la definizione della struttura di un canto; ma, ancor più interessante si rivela il riscontro della possibilità che il termine sia comparso con questo significato prima in ambito musicale che in ambito giuridico.

Ampliando lo sguardo oltre l’analisi del *nomos*, appare chiaro che fin dall’epoca arcaica uno degli elementi caratterizzanti la cultura greca è proprio la costante tensione tra *mousiké* e politica.

La *mousiké* non rappresentava la musica nell’accezione moderna, ma l’*arte delle Muse*, la più antica espressione culturale che conosciamo in Occidente, almeno a partire dall’epoca micenea, caratterizzata quantomeno fino al V sec. a.C. dalla fusione tra poesia, melodia e gestualità, e praticata da cantori, musicisti, poeti, danzatori: i *mousikoi*. Non esistono fonti certe risalenti oltre i secoli VIII e VII a.C., ma possiamo ritenere quasi sicuramente che la cultura greca arcaica assomigliasse a quella delle società tradizionali, nelle quali la legge era identificata nella *parola sacra*, una sorta di formula magica, pronunciata con particolare intonazione e ritmo, “ricevuta” dagli dei durante particolari riti, da coloro a cui era fatto il dono di conoscere la verità e trasmetterla agli altri uomini. Elemento da non sottovalutare, che si lega a questa prospettiva, è poi quello che riguarda la particolare credenza greca sulla natura divina delle Muse e il loro compito di scegliere alcuni uomini al fine di istruirli, mediante lo strumento privilegiato del canto, rivelando loro la memoria e il sapere di cui erano depositarie, in quanto figlie di Zeus. “Musa” significava infatti al tempo stesso “divinità” e “parola cantata”: il canto delle muse, riportato dai poeti e dai cantori, era fonte di verità, strumento di comunicazione tra il mondo degli dei e quello degli uomini. Il canto del poeta, ricevuto dalle Muse, proviene quindi dal mondo divino: questo rende la sua parola fonte di verità, protagonista nell’ordinamento del mondo, nel disvelamento del disegno divino.

Una testimonianza di questa credenza ci è data da Esiodo, che nella sua *Teogonia*, illustra l’importante legame tra la legge, il potere e il canto: tra gli uomini migliori (che egli indica come «re nutriti da Zeus»<sup>15</sup>), solo alcuni sono in grado di placare le diatribe che sorgono nelle comunità da essi governate, ovvero soltanto coloro che sono

---

<sup>15</sup> Esiodo, *Teogonia*, v. 82, citato in M. Paola Mittica, *Quando il mondo era ‘Mousiké’* in «Materiali per una storia della cultura giuridica», a. XLIV, n°1, giugno 2014.

stati «avvolti dallo sguardo»<sup>16</sup> delle Muse. Costoro, infatti, avrebbero ricevuto il dono del canto, grazie al quale sarebbero capaci di *pronunciare la giusta sentenza*, in grado di riparare all'offesa: non è quindi solo la giustizia, il contenuto della sentenza ad essere importante, ma è soprattutto la forma con cui essa viene presentata ad essere fondamentale per rimediare alla frattura sociale causata dalla lite.

La figura del re e quella del poeta si mostrano quindi vicine, andando a costituire una figura ideale, il modello esemplare a cui tendere. L'esempio migliore di questa tendenza è rappresentato da Omero e incarnato da Odisseo: sovrano esemplare e lungimirante, che evidenzia una particolare propensione al canto, mostrando elevate capacità di incantamento<sup>17</sup> ma anche riconoscendo al canto un valore supremo di verità e divinità<sup>18</sup>.

Quello del “re cantore” è un modello di fondamentale importanza nell'antica Grecia e lo si ritrova in numerose leggende che narrano le gesta dei legislatori arcaici, quali ad esempio: Licurgo, Zaleuco, Pittaco di Mitilene e Caronda. Si tratta di narrazioni nelle quali è difficile risalire alla verità sui fatti tramandati; in esse, però, emerge sempre un modello ideale di sovranità, caratterizzato dall'elemento fondamentale del forte legame tra l'arte della legislazione e la *mousiké*.

Se prendiamo ad esempio la narrazione che sia Strabone che Plutarco fanno di Licurgo<sup>19</sup>, egli ci viene presentato come un uomo saggio, un sovrano garante della perfezione e della completezza della legge divina nella sua trasposizione in legge umana, lontano dal cedere alle lusinghe del potere, ma soprattutto dotato del dono del canto. Licurgo, infatti, apprende l'arte della legislazione come un'arte divinatoria, si mostra capace di restituire agli uomini l'essenza della legge divina, specialmente mediante il buon uso dell'intonazione, che mitiga gli animi e arricchisce il significato della legge, rendendola più persuasiva e quindi più efficace.

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> «[...] immobili erano tutti, in silenzio; da incantesimo erano presi nella sala ombrosa» *Odissea* IX, 333 – 334, trad. R. Calzecchi Onesti, ed. Einaudi, Torino, 2014.

<sup>18</sup> «Potente Alcinoò, insigne tra tutti i popoli,  
Certo è bello ascoltare un cantore

Così come è questo, simile per la voce agli dei», *Odissea* IX, 211 e ss., *cit.*

<sup>19</sup> Strabone, *Geografia*, XVI, 2, 38 -39, in *Il Medio Oriente di Strabone*, a cura di N.Biffi, S. Spirito (Ba), Edipuglia, 2002 e Plutarco, *Vita di Licurgo*, in *Licurgo e Numa*, trad. di G. Faranda, a cura di B. Scardigli, Milano, BUR, 2012.

Il riferimento è ripreso da M. Paola Mittica, *Quando il mondo era 'Mousiké'*, *cit.*

Un altro esempio importante è quello di Solone (legislatore, giurista e poeta, vissuto ad Atene tra il VII e il VI sec. a.C.), passato alla storia come immagine di giustizia e onestà, padre simbolico della democrazia, la cui storia è tramandata seguendo il modello dei legislatori arcaici. Solone viene annoverato tra i Sette Sapienti e incarna il «modello dell'intellettuale arcaico che si dedica all'attività politica facendo riferimento a performances poetiche»<sup>20</sup>. A rendere ancor più prezioso l'esempio di Solone è la presenza di frammenti autografi che dimostrano la sua scelta di dedicarsi all'apprendimento dell'arte poetica: riceviamo così la testimonianza diretta del forte legame tra legislazione e *mousiké* da parte di un personaggio storico realmente esistito, in qualità di legislatore e di poeta. Come suggerisce M. Paola Mittica, nel suo saggio *Quando il mondo era 'Mousiké'*<sup>21</sup>, in questa prospettiva Solone costituisce esempio concreto di applicazione della *mousiké* in ambito giuridico: egli ci appare come «un innovatore che si ispira e utilizza il ricordo del principio impresso nel canto musaico»<sup>22</sup>, al fine di elaborare nuove leggi, ricorrendo all'arte antica della legislazione e facendosi interprete della legge divina, quale principio dell'ordine di tutte le cose.

Da tutte queste leggende e testimonianze emerge l'imporsi di un modello ideale che si diffonde in Grecia tanto da diventare un esempio fondamentale di «buon governo», strumento di confronto durante tutto lo sviluppo della storia greca. Lo stesso viene, infatti, riconosciuto e confermato da numerosi ed eminenti autori, tra i quali anche Aristotele, dimostrando di essere divenuto parte di una comune tradizione che faceva riferimento a un tempo antico in cui la legge più adorata era stata quella divina, ricevuta in dono da poeti e cantori a ciò eletti e istruiti dalle Muse e dalle altre divinità.

Pur non sovrapponendo del tutto le figure di *mousikos* e politico, l'ideale identità tra *mousiké* e legislazione si mantiene viva durante tutto lo sviluppo della Grecia antica, richiedendo ai legislatori di ricercare una forma particolare per far *suonare* le norme, rendendole più persuasive e efficaci, e richiamando il poeta a sostegno della politica e delle buone relazioni tra concittadini.

Nella memoria della tradizione, la *mousiké* continua dunque a mantenere un ruolo fondamentale, essendo strumento di mediazione tra l'umano e il divino ma anche strumento di rimedio alle fratture interne ai legami sociali: mediante il canto, poeti, cantori e grandi

---

<sup>20</sup> M. Paola Mittica, *Quando il mondo era 'Mousiké'*, cit.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

sovrani possono trasmettere i valori della convivenza comune, favorendo la pace sociale.

### **1. 3 Lo sviluppo parallelo di musica e diritto nell’Inghilterra tra il XIII e il XVI secolo**

Un altro momento storico storico nel quale vi è testimonianza del rapporto tra diritto e musica, che appare molto interessante per comprendere come questo tema abbia attraversato la storia della cultura occidentale nelle sue varie epoche, emerge dall’analisi svolta dal professor Desmond Manderson, studioso affermato a livello internazionale nell’ambito interdisciplinare di Law & Humanities.

Nei suoi testi<sup>23</sup>, Manderson analizza lo sviluppo della musica inglese, mettendo in evidenza, come anche altri studiosi, la possibilità di paragonarlo all’evoluzione dei testi giuridici, instaurando un perfetto parallelismo sul piano sia della forma che del contenuto.

Musica e diritto si dimostrano legati da una stretta relazione nel corso dei secoli, tanto da potersi reciprocamente arricchire e tanto da poter essere visti come due aspetti dello stesso processo storico. Osservarne in modo coordinato la relazione e lo sviluppo ci permette di comprendere meglio i vari cambiamenti sociali che si sono succeduti nel corso della storia.

Prendendo in considerazione testi legislativi appartenenti a epoche diverse si possono notare cambiamenti significativi, che a prima vista fanno sembrare i vari documenti privi di qualsiasi connessione; la stessa cosa può essere osservata analizzando le composizioni musicali appartenenti a periodi diversi: il linguaggio legislativo e quello musicale hanno subito imponenti cambiamenti formali, stilistici e, infine, relativi allo scopo che gli autori si prefiggevano e al grado di normatività dei due tipi di testo.

Per una breve illustrazione esemplificativa, prendiamo in considerazione ciò che avviene in Inghilterra nel periodo che va dal XIII al XVI secolo, periodo nel quale si registrano importanti trasformazioni, che segnano il passaggio dalla legislazione

---

<sup>23</sup> D. Manderson, *Songs without music: aesthetic dimensions of Law and Justice*, in «University of California Press», Berkeley and Los Angeles, 2000 e *Fission and Fusion: from improvisation to formalism in Law and Music* in «Critical Studies in Improvisation» vol. 6, n°1, 2010.

medievale “amorfa” e fortemente lontana dal concetto moderno di “legge”, ad un’impostazione riconoscibile anche allo sguardo moderno.

Documenti quali la *Magna Charta Libertatum* o gli *Statutes of Westminster*, pilastri della legislazione anglosassone del XIII secolo, sono completamente diversi dai testi legislativi attuali: non sembrano seguire nessun ordine particolare, sono privi di punteggiatura e ad oggi la loro lettura e comprensione risulta piuttosto complicata per coloro che non sono esperti in materia. La forma dei primi *statute*, più che assomigliare ad un moderno testo legislativo, ricorda la struttura della lettera: si tratta di comunicazioni private, ricognitive di una situazione già esistente, quindi né rivolti alla generalità della popolazione, né redatti con l’obiettivo di emanare nuove norme o stabilire nuovi principi. Tali testi, infatti, non erano altro che annotazioni, promemoria degli accordi raggiunti durante gli incontri tra il re e i signori feudali, i baroni e gli ecclesiastici (ovvero quella assemblea che lentamente si sarebbe trasformata nel Parlamento), ed erano diretti a luogotenenti, giudici e sceriffi.

La situazione inizia a mostrarsi profondamente mutata intorno al 1500, quando a seguito della crescita del potere politico e del perfezionamento della struttura amministrativa, si registrano cambiamenti formali determinanti nella redazione degli *statute*, che testimoniano una nuova consapevolezza delle potenzialità impositive proprie del testo legislativo: questi documenti non rappresentano più la descrizione della situazione esistente, ma mostrano un intento propriamente normativo. La loro forma diventa più articolata, le loro introduzioni divengono man mano meno complesse, fino ad essere sostituite da una formula fissa posta all’inizio di ogni capitolo. I capitoli prenderanno poi il nome di *acts*, conosciuti anche come *Acts of Parliament*, che al termine di ogni anno verranno raccolti insieme per formare uno *statute* ricognitivo della legislazione annuale: si assiste quindi all’introduzione di una nuova articolazione strutturale, maggiormente complessa, e alla sostituzione dell’unità minima della legislazione.

La stessa evoluzione si manifesta parallelamente in ambito musicale. Nel XII secolo Guido D’Arezzo aveva inventato la notazione musicale, poi sviluppata nel XIII secolo da Francone da Colonia. Questi introdusse per primo la possibilità di rappresentare con un segno grafico la durata delle note, che acquisiva così valore oggettivo e universale. L’introduzione della notazione, che ha offerto agli autori la possibilità di fissare e tramandare per iscritto le loro idee potenzialmente senza limiti di spazio e di tempo, ha permesso di registrare progressivamente anche un’importante evoluzione,

corrispondente a quella avvenuta in ambito legislativo. Il perfezionamento della tecnologia della scrittura ha infatti permesso che anche in ambito musicale i testi acquisissero un nuovo potere, una nuova portata e quindi anche nuove ambizioni normative. Tra il XIV e il XVI secolo, come la legislazione cessa di essere mera ricognizione di ciò che già esiste e inizia a rivolgersi ad un pubblico sempre più ampio con l'intenzione di modificarne il comportamento, ottenendo così una nuova forza propriamente normativa, così anche i testi musicali, grazie al consolidarsi della tecnica della notazione, guadagnano una propria forza normativa e progressivamente trasformano la propria capacità comunicativa.

Le composizioni polifoniche, su tutte i mottetti<sup>24</sup>, possono così diventare sempre più articolate e complesse, accrescendo progressivamente il loro range tonale e ampliando le proprie risorse espressive. La musica può così reinventarsi, non essendo più un semplice veicolo neutrale con la funzione principale di sostenere le parole del testo, ma diventando invece vero e proprio mezzo autonomo di espressione. La capacità di coinvolgimento emotivo che la parte musicale riesce allora a sviluppare supera quella del testo: siamo ormai infatti abituati all'idea che grandi opere quali il *Dies Irae* di Mozart, per esempio, non accompagnino semplicemente il testo, che in questo caso racconta dell'ira di Dio, ma che esse stesse ne rappresentino l'essenza. Nello stesso arco di tempo in cui si registra questa evoluzione, si assiste anche ad un altro importante fenomeno strettamente legato alla potenziale capacità normativa del testo: dal XVI secolo si riscontra infatti la sempre maggiore diffusione di elementi testuali volti a limitare le possibilità di scelta per i futuri esecutori. È in questo periodo che i compositori iniziano ad inserire nelle loro opere indicazioni testuali che si fanno man mano più dettagliate, riguardanti elementi espressivi quali la dinamica, il tempo. Anche se questo tipo di elemento assumerà un'attitudine effettivamente "coercitiva", solamente un paio di secoli più tardi, la sua comparsa ci aiuta a capire meglio come l'accrescimento delle possibilità offerte dall'evoluzione della scrittura musicale abbia portato a sviluppare anche in musica nuove ambizioni di tipo normativo.

---

<sup>24</sup> Mottetto: breve componimento musicale, solitamente di ispirazione sacra e generalmente eseguito con sole voci. Il termine "motet", derivato dal francese "mot" (ovvero "parola"), inizia ad affermarsi in Inghilterra nel corso del XIV secolo, distinguendosi dai canti monofonici precedenti, ma mantenendo linee compositive semplici, che consentissero di far risaltare l'importanza centrale del testo sacro.



Con queste premesse, possiamo allora leggere l'evoluzione delle composizioni musicali come conseguenza del contesto sociale nel quale esse vengono generate: nello stesso arco di tempo in cui gli *statute* diventano sempre più articolati e complessi, iniziando a esprimere le nuove caratteristiche dell'organizzazione legale e sociale, aldilà di quello che si poteva immaginare quando i primi testi di questo tipo furono emanati, anche i mottetti rappresentano una nuova complessità musicale, evoluzione delle prime forme semplici di polifonia.

Il cambiamento formale e sonoro di queste composizioni polifoniche e l'evidente parallelismo, che si viene a instaurare con lo sviluppo della legislazione, dimostrano il loro essere specchio di fondamentali mutamenti nello sviluppo dell'ordine sociale quali l'affermarsi di un nuovo concetto di autorità e l'instaurarsi di una nuova relazione tra questa e i soggetti che ad essa erano sottomessi.

La musica, come la legge, in questo arco di tempo inizia a fortificare la propria struttura, potendo così ampliare il suo sguardo, le sue potenzialità e, di conseguenza, anche le sue ambizioni, dimostrando come in entrambi gli ambiti la trasformazione formale del testo si sia rivelata fondamentale presupposto per una nuova affermazione della sua autorità.

## 2. IL CONCETTO DI INTERPRETAZIONE E I PROFILI COMUNI TRA DIRITTO E MUSICA

### 2. 1 L'interpretazione tra diritto e musica: nozioni generali

Come già anticipato, il momento centrale dello studio comparatistico tra diritto e musica è sicuramente rappresentato dall'analisi dell'interpretazione.

Il termine "interpretare" deriva dal latino *interpres* (intermediario, messaggero e interprete sia nel senso di espositore, commentatore, che nel senso di traduttore linguistico). Il vocabolo è composto dai due morfemi *inter*, che significa tra, e *pres* che probabilmente deriva da *pretium* (prezzo, valore): l'interprete era dunque un vero e proprio mediatore, colui che era chiamato a stabilire e confrontare il valore economico di beni diversi.<sup>1</sup>

L'uso originario del termine apparteneva quindi all'ambito dei rapporti commerciali, e solo in seguito è stato ampiamente esteso, fino ad essere poi impiegato nei settori più diversi ed aver attirato l'attenzione degli studiosi di materie profondamente distanti tra loro, quali per esempio la religione, il diritto, la filosofia, la matematica, la musica, il teatro, l'arte figurativa.

Ad oggi, infatti, la parola "interpretazione" è correntemente utilizzata in numerosi contesti, assumendo di volta in volta caratteristiche diverse, in relazione agli svariati elementi che possono costituirne oggetto. Si possono interpretare gli eventi storici o scientifici, analizzando le relazioni di causa effetto tra più fatti che si condizionano a vicenda, si possono interpretare i comportamenti umani, qualificandoli in base a schemi predeterminati o cercando di individuare le intenzioni che ne stanno alla base, o ancora si possono interpretare i testi, attribuendo loro un preciso significato<sup>2</sup>.

L'interpretazione si distingue poi in "attività" e "prodotto": l'attività è ovviamente il procedimento mentale, l'insieme di passaggi per mezzo dei quali si porta a compimento l'operazione interpretativa, mentre il prodotto è il risultato di tale attività.

---

<sup>1</sup> Balkin-Levinson, *Law, music and other performing arts*, pubblicato originariamente in «University of Pennsylvania Law Review», n. 1597, 1991.

<sup>2</sup> Cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, Giuffé Editore, Milano, 2011; F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Editori Laterza, Roma, 1999.

Già con queste poche indicazioni generali appare chiaro che dalla molteplicità dei significati attribuiti a questo termine può facilmente generarsi confusione. Per poter comprendere meglio il dibattito che si sviluppa attorno a questo concetto nell'ambito di Law and Music, sarà utile allora cercare di restringere l'obiettivo della nostra analisi. L'interpretazione giuridica e l'interpretazione musicale appartengono alla terza categoria tra quelle indicate, ovvero all'interpretazione testuale: in entrambi i casi abbiamo, infatti, un soggetto che deve confrontarsi con un oggetto testuale, un insieme di segni grafici, partitura musicale o testo normativo che sia.

L'attività interpretativa ha un'importanza fondamentale in questi due settori: consente di dare ai testi concreta attuazione all'interno del loro contesto di appartenenza, rispondendo all'esigenza di tradurre in atto ciò che nella dimensione testuale è espresso solo in potenza. Per entrambe le discipline, prima di approfondire ulteriormente il parallelismo, possiamo allora definire l'interpretazione «[...] approssimativamente e inizialmente – come quell'attività che coglie e attribuisce significati a partire da determinati segni. [...] Interpretare un testo significa allora entrare in dialogo con una realtà più ampia, con un contesto nel quale il testo scritto diviene qualcosa di vivo e di reale»<sup>3</sup>.

Anche a seguito di un semplice approccio iniziale, emergono quindi vari elementi in comune all'interpretazione giuridica e musicale, che ci aiutano a rafforzare l'idea della possibilità di esaminare in modo coordinato la materia. È ormai evidente, infatti, come in entrambi i casi, il lavoro prenda le mosse da un testo scritto, che, al fine di potersi effettivamente esprimere, richiede un intervento ulteriore rispetto a quello originario dell'autore.

La necessità di questo passaggio ulteriore mette in evidenza la centralità fondamentale del momento della *performance*, conseguenza della natura dinamica sia della musica che del diritto: anche questo è, infatti, materia viva e può essere identificato come «una pratica sociale di tipo interpretativo»<sup>4</sup>.

Sostenendo questa tesi si inizia allora a parlare di «Law in action», riferendosi al diritto come fatto, come azione, contrapposto quindi al diritto astratto delle trattazioni teoriche, indicato per contro come «Law in books»<sup>5</sup>. Sulla base di queste considerazioni, viene infatti

---

<sup>3</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Editori Laterza, Roma, 1999 p. 106.

<sup>4</sup> F. Viola - G. Zaccaria, F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit. pag. 129.

<sup>5</sup> Cfr. R. Pound "Law in books and Law in action", in «American Law Review» n°44, 1910; Balkin-Levinson, *Law, music and other performing arts*, cit.

mossa una forte critica a quelle concezioni che invece descrivono il diritto in modo statico, identificandolo cioè con i testi giuridici. Questa impostazione è propria di coloro che considerano il testo come un'entità autonoma, a sé stante e autodeterminantesi. Accettare, però, questa idea significa intendere il testo come un qualcosa di completamente chiuso a qualsiasi possibilità di comunicazione con l'esterno, una sorta di universo autosufficiente. Ovviamente è impossibile conciliare ciò con l'idea iniziale da cui il nostro discorso ha mosso i primi passi, che identifica il testo come un elemento di mediazione tra l'utilizzo di un insieme di segni grafici convenzionali e la produzione di un significato. Per poter effettivamente "vivere", il testo giuridico e il testo musicale non possono restare chiusi in loro stessi poiché, a differenza di quanto si può osservare rispetto alla letteratura, questi non si esprimono pienamente nella semplice e astratta contemplazione da parte dei loro destinatari, ma soltanto nella loro attuazione concreta. Il momento centrale della vita di queste due discipline sarà allora quello della performance, del passaggio dalla dimensione statica alla dimensione dinamica, dalla semplice contemplazione astratta alla realizzazione concreta.

Citando ad esempio Balkin e Levinson, due studiosi americani fortemente affermati nell'ambito di Law and Humanities e soprattutto di Law and Music, possiamo affermare che «law, like music or drama, is best understood as performance – the acting out of texts rather than the texts themselves»<sup>6</sup>.

Concepire il diritto come un'arte performativa<sup>7</sup> mette in evidenza la particolare relazione che si instaura tra i soggetti coinvolti e ci permette di identificare in entrambi i casi l'interpretazione come un'attività basata su una relazione triadica. Da un lato avremo l'organo legislativo, che emana l'atto, il giudice che interpreta la legge, applicandola al caso concreto, e le parti in giudizio, ovvero i soggetti sui quali l'interpretazione esplicherà i propri effetti; dall'altro lato avremo invece il compositore del brano, il soggetto che esegue il brano (e, quindi, lo interpreta) e il pubblico al quale è rivolta l'esecuzione.

Osservando ulteriormente il meccanismo interpretativo, possiamo procedere oltre, rendendo più complessa la nostra analisi e riconoscendo la possibilità di identificare talvolta questa stessa relazione come una relazione tetradica, cioè coinvolgente quattro soggetti e non tre. Ciò avviene in ambito giuridico quando gli

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, edizione italiana a cura di C. Paneco e M. Sbisà, Marietti S.p.A., Genova, 1987.

studiosi esaminano i testi per determinare la correttezza del ragionamento che li sorregge: qualora tali analisi siano condotte da studiosi autorevoli, le loro eventuali critiche o indicazioni potranno avere forza persuasiva nei confronti degli altri interpreti, diffondendo un determinato convincimento e magari inaugurando una nuova scuola di pensiero. Niente meno, la stessa cosa si riscontra in ambito musicale, quando le realizzazioni pratiche vengono influenzate dalle osservazioni mosse da soggetti esterni all'ensemble che concretamente esegue la performance, ad esempio critici musicali o insegnanti. Triadica o tetradica che sia, questa relazione rispecchia inoltre il dinamismo che caratterizza le due discipline: i vari soggetti coinvolti, infatti, operano influenzandosi reciprocamente e determinando nuovi equilibri e nuovi sviluppi della pratica sociale interpretativa stessa.

Si tende inoltre ad affermare che tutti i soggetti che vengono a contatto con tali tipologie di testo possano essere generalmente qualificati come interpreti, anche se, ovviamente, solo l'intervento di alcuni di essi ha un peso realmente determinante, in ragione del ruolo che rivestono e dell'autorità che da essi promana.

## **2. 2 Diritto e letteratura: un paragone esaustivo?**

Introducendo la centralità del momento performativo in diritto e in musica, abbiamo già accennato al fatto che questo venga invece a mancare in ambito letterario. La mancanza di questo elemento, fondamentale e non trascurabile in ambito giuridico, indebolisce notevolmente il paragone con la letteratura, che si dimostra quindi meno idonea rispetto alla musica a rappresentare il diritto e le sue caratteristiche basilari.

Sicuramente anche tra diritto e letteratura emergono numerosi punti di contatto, come mettono giustamente in luce i vari autori appartenenti al movimento Law and Literature, e anche in relazione all'ambito letterario si può individuare la presenza di un momento in qualche modo interpretativo. L'interpretazione dei testi letterari è però profondamente diversa da quella propria dei testi giuridici: a differenza di questi, i primi sono infatti «virtualmente aperti e privi di conseguenze nelle loro interpretazioni e quindi non in grado di assicurare stabilità al risultato interpretativo»<sup>8</sup>. È sicuramente vero che anche rispetto al testo letterario il soggetto che viene con esso a

---

<sup>8</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit., pag. 266.

contatto opera delle scelte, definibili in qualche modo interpretative, ma, allo stesso tempo, non si possono dimenticare alcune caratteristiche specifiche dell'interpretazione giuridica, che da questo punto di vista impediscono l'instaurazione di un vero e proprio parallelismo con la letteratura. Rispetto al testo letterario viene invece a mancare la necessità dell'intervento di un soggetto terzo, intermediario tra l'autore e il destinatario: di conseguenza risulta impossibile individuare qui la stessa relazione triangolare (o tetragonare) tipica del processo di interpretazione giuridica, che abbiamo invece riscontrato in ambito musicale. La letteratura appare allora come una sorta di "fatto privato", una relazione chiusa tra il testo (e quindi il suo autore) e il lettore, a differenza del diritto e della musica che, nel loro richiedere una relazione dalla struttura più complessa, si dimostrano essere un "fatto pubblico". La lettura e l'interpretazione "diretta" delle opere letterarie rendono quindi possibile la coincidenza tra i ruoli che nelle altre due discipline sono invece nettamente distinti: l'interprete (o esecutore) e il destinatario dell'interpretazione vengono infatti ad essere solitamente la stessa persona, e non c'è quindi necessità dell'intervento di un soggetto qualificato e interno al procedimento interpretativo, come sono invece il giudice da un lato e il direttore d'orchestra, o anche più semplicemente il musicista, dall'altro.

L'importanza secondaria della fase interpretativa in ambito letterario è supportata anche dal fatto che in esso, a differenza di quanto si può ampiamente riscontrare in ambito sia giuridico sia musicale, non si riscontra (o almeno non in modo paragonabile) un acceso dibattito dottrinale relativo appunto all'interpretazione e alle sue caratteristiche, ovvero a quanto sia legittimo introdurre nel testo elementi volti a vincolare la libertà dell'interprete o lasciare invece che l'interprete intervenga concretamente in modo creativo, invece di attenersi strettamente alla lettera del testo.

### **2. 3 L'origine storica dell'interpretazione**

Il problema dell'interpretazione, con il dibattito che ne è derivato, non è sempre esistito né in ambito giuridico né in ambito musicale. Come ormai abbiamo detto più volte, la questione interpretativa deriva dal fatto che le intenzioni di un autore (legislatore o compositore che sia) vengano fissate per iscritto, grazie all'uso di un insieme di segni grafici convenzionalmente condivisi, per poter essere poi ricevute, seguite o riprodotte in un tempo futuro, più o

meno lontano. L'applicazione della scrittura in questo senso dà all'autore un nuovo e inedito potere: diventa infatti possibile far sopravvivere la propria opera a se stessi, rendendola indipendente dalla propria presenza fisica e dagli strumenti a propria disposizione, tramandando i testi e consentendo di realizzarne il contenuto anche superando considerevoli distanze spaziali e temporali.

Queste nuove e importantissime possibilità non sono però assolute, poiché la forza di questo potere si rivela essere inversamente proporzionale alla sua estensione: più vasto è il raggio di azione di un comando, più debole sarà l'effettiva capacità di controllo di chi lo ha emanato.

A questo proposito, per sottolineare la novità portata da questo cambiamento, è interessante riprendere l'*excursus* storico che abbiamo mostrato nel primo capitolo per evidenziare lo sviluppo parallelo della musica e della legge in Inghilterra dal XIII al XVI secolo.

Abbiamo già descritto l'evoluzione formale del testo legislativo e musicale che avviene in tale periodo, evidenziando anche le conseguenze che ne sono derivate, ovvero l'affermarsi di una inedita forza normativa, seguita da nuove ambizioni.

Originariamente il re (legislatore) si rivolgeva direttamente solo ad un numero molto limitato di persone (feudatari, giudici, sceriffi), muovendosi all'interno di una struttura normativa semplificata nella quale autore e interprete venivano più o meno a coincidere, rendendo estremamente semplice il controllo successivo sull'esecuzione dei comandi.

La stessa cosa accade sul versante musicale: come abbiamo visto, grazie alla diffusione e al perfezionamento della notazione, che si arricchisce sempre più, riuscendo a fornire all'esecutore indicazioni via via più precise, emergono nuove possibilità espressive e le strutture delle composizioni diventano man mano più complesse e articolate. Da uno sviluppo di tipo tecnico si arriva quindi all'affermazione di un vero e proprio potere normativo del testo musicale, dal quale scaturiscono anche nuove aspirazioni in tal senso.

In entrambi i casi, allora, si nota facilmente come il problema dell'interpretazione sia una novità emersa nel tempo, collegata allo sviluppo della tecnologia della scrittura e alla possibilità di fissare per iscritto il contenuto della propria opera o delle proprie intenzioni legislative. La questione del rispetto delle intenzioni iniziali, infatti, non può che venire alla luce quando il momento della performance, di qualsiasi tipo essa sia, viene a collocarsi stabilmente lontano dall'autore e dal suo controllo diretto, mettendo così in crisi la

solidità del potere normativo della scrittura. A seguito di questa evoluzione storica, infatti, iniziano a sorgere domande un tempo sconosciute: è legittimo riconoscere al futuro interprete la possibilità di abbellire, impreziosire il testo in modo diverso da come lo aveva inteso l'autore? Come comportarsi con i giudici che ritengono opportuno prediligere per l'interpretazione che meglio adatta la norma al caso in esame? Che succede se non si viene a conoscenza di questi episodi e quindi se non c'è la possibilità di controllare il modo in cui gli interpreti svolgono il loro lavoro?

Riprendendo l'analisi elaborata dal già citato D. Manderson, appare interessante soffermarsi su una delle prime e più significative dispute riguardanti questa spinosa questione: il dibattito tra Sir Edward Coke e l'allora re, Giacomo I.

In questa famosa discussione non si fronteggiarono soltanto due autorevoli personaggi, ma anche e soprattutto i loro due diversi approcci al tema del ruolo e del potere crescente dei giudici.

Da un lato vediamo schierarsi, appunto, Sir Edward Coke, un illustre uomo politico, considerato il più grande giurista dell'epoca elisabettiana e dell'età giacobina, a lungo impegnato nella lotta contro la progressiva estensione delle prerogative del sovrano, della corte di Cancelleria e delle corti ecclesiastiche. Dall'altro lato troviamo invece Giacomo I, re di Scozia e di Inghilterra, sovrano promotore di una politica dal carattere assolutistico e antiparlamentare.

Nel suo famoso *Speech in Star Chamber* del 1616, Giacomo I inibisce la libera interpretazione dei testi legislativi, ammonendo così i giudici: «[...] And remember you are no makers of law but interpreters of Law. For I will never trust any interpretation that agreeth not with my common sense or reason»<sup>9</sup>. Le sue affermazioni, ovviamente, rispecchiano il suo ideale politico di stampo assolutistico, fondando l'unica ragione ammissibile sul suo stesso potere e sul suo personale gradimento, scavalcando qualsiasi inferenza o argomentazione logica che egli non riconoscesse come propria.

Contrariamente a ciò, Coke sosteneva invece che l'interpretazione della legge dovesse essere riservata ai giuristi e non fosse prerogativa del re. A sostegno della sua tesi, egli affermava che «[legal cases] are not to be decided by natural reason, but by the artificial reason and judgment of Law, which Law is an art which requires long study

---

<sup>9</sup> James I, *Speech in Star Chamber*, 20 giugno 1616, citato in D. Manderson, *Fission and Fusion: from Improvisation to Formalism in Law and Music*, cit.



and experience»<sup>10</sup>. Utilizzando un linguaggio tipicamente musicale, che si rivela particolarmente adatto, possiamo riconoscere come Sir Coke con le sue parole volesse difendere la dignità degli interpreti e degli “improvvisatori”, di fronte al potere, all’arroganza e alla prepotenza del compositore. Con le sue asserzioni, il giurista inglese, infatti, sottolineava la necessaria indipendenza della legge dal volere e dall’arbitrio del sovrano: il momento applicativo (e quindi interpretativo), paragonabile ad una vera e propria arte, richiedeva uno studio approfondito e una lunga esperienza, dovendo considerarsi vincolato soltanto ad un ragionamento logico razionale, coerente con se stesso. Sir Coke, quindi, riteneva fondamentale liberare i giudici da qualsiasi legame che sottoponesse il loro operato ad una ragione imposta o ratificata dall’alto.

La modalità con cui Coke propone di risolvere il problema dell’allontanamento tra il momento creativo e il momento applicativo del diritto rappresenta una soluzione di tipo formalista, che avrà grande diffusione nei secoli a venire, incontrando il favore di quanti tentavano di opporsi ai crescenti e pericolosi eccessi di un potere monarchico dalle tendenze sempre più dispotiche.

La necessità di imporre un ordine razionale che contrastasse con le pretese assolutistiche, porterà grandi cambiamenti nella scienza, nella filosofia e nella politica. In tutti questi ambiti, infatti, si sviluppano correnti di pensiero che privilegiano la razionalità, perseguendo lo scopo ideale di un testo autorevole e internamente coerente con se stesso, allontanando sempre maggiormente l’attenzione da quello che prima era invece il centro di interesse primario, ovvero l’autore e il suo giudizio.

Come possiamo ormai facilmente immaginare, simili mutamenti non hanno caratterizzato solo l’ambito giuridico.

A partire dal XVII secolo, quindi con un po’ di ritardo rispetto alla disputa già sorta relativamente al diritto, il nuovo concetto di *interpretazione* si affaccia anche in musica. È in questo periodo infatti che i componimenti iniziano ad assolvere stabilmente funzioni diverse da quelle di carattere ufficiale o religioso, cui erano state quasi esclusivamente dedicati fino ad allora. Progressivamente, dunque, emergono qui gli stessi dubbi già evidenziati relativamente a come affrontare l’eventualità che, nel momento dell’applicazione concreta di un testo, l’autore non fosse presente e non potesse controllarne gli esiti concreti. Queste problematiche assumono una

---

<sup>10</sup> E. Coke, *Prohibition del Roy*, 1607, citato in D. Manderson, *Fission and Fusion: from Improvisation to Formalism in Law and Music*, cit.

portata sempre maggiore, fino a raggiungere il loro apice tra la fine del XVIII e il XIX secolo.

Il XVIII è il *secolo dei lumi*, un periodo storico caratterizzato dal trionfo della “luce” della ragione sulle “tenebre” della passione e della superstizione, e dall’affermazione del ceto borghese, conseguente allo smantellamento dell’*ancien régime*. Il primato assoluto della razionalità avrà ovviamente importanti ripercussioni in musica come nel diritto. In entrambi i settori, infatti, l’interpretazione inizierà ad essere concepita come fonte di un problema al quale si cercherà di porre rimedio, ricorrendo allo strumento logico del sillogismo. Riprendendo l’antico brocardo «*in claris non fit interpretatio*»<sup>11</sup>, l’Illuminismo aspira all’obiettivo di una norma perfetta, ovvero chiara, completa ed esaustiva, immediatamente applicabile al caso concreto, senza richiedere alcun intervento ermeneutico. Il giudice, come l’interprete in genere, viene quindi concepito mera *bocca della legge*, un semplice tramite della parola del legislatore, che in quanto alta espressione del popolo non può che emanare leggi giuste. Lo stesso ragionamento viene riportato in musica, dove qualsiasi allontanamento dal testo, così come scritto e concepito dal compositore, è da considerarsi riprovevole. Anche qui, difatti, si cerca di sostituire l’interpretazione con un meccanismo diverso, di stampo puramente logico-razionale, capace di essere perfettamente riprodotto in ogni tempo e in ogni luogo, rispettando la volontà dell’autore anche in sua assenza. In entrambe le discipline la crescente normatività del testo comporta quindi il declino del giudizio soggettivo, e l’erosione di qualsiasi spazio creativo a disposizione dell’interprete. Anche l’improvvisazione subirà le conseguenze di questo sostanziale cambiamento: è proprio in questo periodo, infatti, che tale pratica inizia ad essere etichettata in modo negativo, intesa cioè come un’esecuzione irrazionale, raffazzonata e priva di senso.

Questo assetto però non sarà destinato a durare a lungo, poiché la situazione cambierà profondamente pochi decenni più tardi, con l’avvento del Romanticismo.

Sorto in Germania alla fine del XVIII secolo, il Romanticismo è un movimento culturale che si afferma e si diffonde in tutta Europa nel corso del secolo successivo, generando importanti mutamenti in ambito politico, filosofico e artistico. Se gli ideali caratterizzanti il periodo immediatamente precedente si fondavano sul primato

---

<sup>11</sup> “*In claris non fit interpretatio*” (“laddove v’è chiarezza, non è richiesta interpretazione”) è un brocardo latino volto ad indicare l’inutilità dell’attività interpretativa di fronte a norme formulate in maniera chiare e inequivocabile.

assoluto della ragione, gli ideali romantici, invece, esaltano il sentimento, la passione e l'irrazionalità. In questo periodo, infatti, si afferma un forte interesse nei confronti della storia, della spiritualità e di conseguenza un ritorno alla fede religiosa. L'arte in genere viene vista come strumento fondamentale per esprimere questo nuovo "sentire", e, in particolare, fra le arti, la musica assume un ruolo centrale, poiché viene ritenuta l'unica in grado di esprimere pienamente l'essenza profonda dell'animo umano.

L'interesse per la storia, il primato dell'arte e la centralità dell'artista in quanto individuo, portano al superamento della prassi che privilegiava le esecuzioni di opere contemporanee. Si assiste ad un vero e proprio recupero della musica antica: questa inizia ad essere, sempre più frequentemente, studiata ed eseguita in pubblico; vengono create le prime raccolte dedicate alle opere antiche e vengono istituiti i primi centri culturali preposti allo studio, alla conservazione e alla pubblicazione di tali opere.

In questo clima di profondo cambiamento, gli interpreti vengono così chiamati a confrontarsi con opere composte in tempi lontani, che presentano caratteristiche spesso molto diverse da quelle contemporanee.

La scissione tra compositore ed esecutore si fa sempre più netta ed è proprio allora, in ragione dell'imporsi di questi nuovi interessi, che si fa strada il concetto di *repertorio*.

In questo contesto, caratterizzato dal primato della passione e del sentimento, hanno luogo anche importanti cambiamenti professionali: la musica, e quindi anche la sua composizione, si affranca dalla nobiltà, alle cui dipendenze si era trovata fino ad allora, e fa il suo ingresso in ambienti diversi, soprattutto nei salotti borghesi. I professionisti musicali diventano quindi liberi di esprimere i propri sentimenti, le proprie passioni, non essendo più legati né a particolari dipendenze lavorative né a dover seguire "leggi" razionali, determinate e autonome, com'era stato invece nel Settecento.

Questo insieme di condizioni pone le basi sia per l'affermazione di nuove forme musicali (quali il notturno, il poema sinfonico e il melodramma), sia per quella di nuove figure e nuove professioni. La rilevanza centrale della soggettività, unita all'esigenza di esprimere le pulsioni più profonde dell'animo umano, contribuiranno fortemente ad innovare la pratica strumentale: nell'esecuzione del brano diventeranno fondamentali gli *accelerando*, i *ritardando*, i *crescendo* e i *diminuendo*. È in questo contesto che nasce, infatti, la figura del virtuoso, perfettamente incarnata da Listz e Paganini. Si tratta di musicisti con straordinarie abilità, tali da scavalcare i limiti

dello strumento, rivoluzionando i canoni della tecnica e rappresentando appieno l'espressione artistica del genio creatore. I virtuosi sono quindi interpreti molto particolari, che si concedono grandi libertà nell'approccio al testo scritto sul pentagramma, avvicinandosi alla particolare pratica dell'improvvisazione.

Contemporaneamente compare anche la nuova figura professionale del direttore d'orchestra, che acquisterà presto particolare autorevolezza, andando a rivestire un ruolo di fondamentale importanza anche e soprattutto riguardo al tema interpretativo. Figure professionali simili erano già state introdotte nel XVI secolo, quando si era soliti utilizzare bastoni, fogli arrotolati o semplicemente le mani per guidare i musicisti nella scansione del tempo. Questa prassi non ebbe però grande fortuna in quel periodo, stentando ad affermarsi come avvenne invece in seguito, con l'avvento del periodo Romantico. Nel Settecento, infatti, a fare le veci del direttore erano solitamente due soggetti distinti, ossia il primo violino e il clavicembalo, che si occupavano rispettivamente di curare l'esecuzione dell'orchestra e quella dei cantanti. Quando era presente anche il compositore del brano eseguito, era egli stesso a dirigere l'esecuzione, recuperando così il pieno controllo della propria opera e riunendo le due figure di autore ed esecutore.

Con lo svilupparsi di opere musicali sempre più complesse e con l'aumentare del numero dei soggetti coinvolti nell'esecuzione, si fece sempre più pressante l'esigenza di inserire stabilmente un soggetto esterno che si occupasse esclusivamente della coordinazione dei vari musicisti.

Il direttore d'orchestra si afferma, quindi, come figura centrale dell'esecuzione, diventando interprete privilegiato, in quanto mediatore tra il testo e il pubblico, ma anche, ovviamente, tra il testo e i musicisti. La tecnica della direzione d'orchestra si farà sempre più dettagliata, permettendo anche l'evoluzione del ruolo stesso del direttore, che da essere un semplice punto di riferimento in relazione al tempo musicale, arriverà a imporre la propria visione dell'opera all'intera orchestra. Ovviamente, in questo senso, la visione personale del direttore non corrisponderà ad altro che non sia la sua interpretazione di quanto riportato sullo spartito. Tale passaggio sarà fondamentale poiché in questo modo sarà il direttore stesso a decidere come impostare l'esecuzione e come rappresentare lo spartito di fronte al pubblico. A parte i casi specifici in cui sarà il compositore stesso a dirigere l'orchestra, il pubblico instaurerà allora un legame diretto solo con l'esecuzione risultante dall'intervento interpretativo del direttore, e non con l'opera come originariamente concepita dall'autore.

Dal punto di vista compositivo, a tutto ciò farà da contrappeso il tentativo di recuperare strumenti volti a garantire il rispetto della volontà originaria, tramite il perfezionamento della notazione musicale e l'inserimento nel testo di indicazioni esecutive sempre più esplicite e un tempo sconosciute. L'utilizzo di comandi espliciti all'interno dello spartito era rimasto moderato fino al XVIII secolo, mentre nel secolo successivo si giunge ad una vera e propria esplosione del loro utilizzo. Nel tardo Romanticismo, infatti, si è ormai affermata la tendenza al controllo ossessivo di tutti gli aspetti dell'esecuzione musicale: i compositori inseriscono nei loro spartiti indicazioni molto precise, che riguardano non solo il tempo, la dinamica e l'espressione, (quali ad esempio *pp*, *ff*, *mf*, *legato*, *staccato*...) ma addirittura puntano al controllo dell'atteggiamento emotivo dell'esecutore, con indicazioni quali *furioso*, *malinconico*, *lacrimoso*, *appassionato* ecc.

Nel periodo di passaggio tra Ottocento e Novecento le indicazioni del compositore diventeranno ancora più chiare, grazie all'evoluzione tecnologica che offrirà la possibilità di fissare concretamente su un supporto stabile la propria idea musicale. In questo modo, così come i legislatori, anche i compositori disporranno di un mezzo per immortalare una vera e propria interpretazione autentica dell'opera.

Appare infine interessante gettare uno sguardo al tardo Ottocento, al Novecento e all'ascesa del positivismo giuridico, al quale seguirà poi l'affermazione del normativismo. Questa analisi tornerà utile anche più avanti, quando andremo a confrontare il pensiero di studiosi americani e studiosi europei e risulterà evidente l'importanza di questa corrente nell'opera dei filosofi del vecchio continente.

Con il termine "positivismo" si indica una corrente di pensiero filosofico e culturale che ebbe origine nella prima metà dell'Ottocento, caratterizzata da una grande fiducia nel progresso scientifico e dall'idea di poter applicare il metodo scientifico a tutte le sfere della conoscenza. Come suggerisce la parola stessa, secondo i positivisti il diritto è tale solo in quanto *positum*, cioè posto da un'autorità umana, opponendosi alle dottrine giusnaturalistiche, fondate invece sull'idea dell'esistenza di un diritto superiore di origine naturale, al quale quello umano doveva necessariamente adeguarsi. Sulla scia delle idee precedentemente diffuse dall'Illuminismo, il positivismo va alla ricerca di uno studio del diritto puro, scientifico, svincolato da condizionamenti dovuti all'influenza della morale, della religione e della politica. Si cercherà quindi anche di imporre un modello applicativo (sia giuridico che

musicale) rigorosamente formale, schematico, che garantisca fedeltà al testo scritto e che riduca fortemente il margine di intervento dell'interprete. Questa impostazione porta a riconoscere un unico possibile momento creativo, vale a dire il momento in cui l'autore elabora la propria opera (codice, legge o spartito che sia). Successivamente, invece, può essere contemplata solo la possibilità di una riproduzione estremamente fedele al testo scritto, al riparo da influenze e condizionamenti esterni. In questo modo allora si riprendono e si rafforzano ulteriormente sia l'ideale separazione tra il momento creativo e il momento riproduttivo, sia la necessità di sciogliere i legami tra il performer e il suo contesto di appartenenza, con gli usi e le convenzioni che lo caratterizzano.

Un forte contributo al consolidarsi della scissione tra produzione del testo e successiva riproduzione era già stato dato, poco tempo prima, dall'introduzione della nuova figura del Genio: un individuo "superiore", in grado di disobbedire alle regole costituite per crearne di nuove. Questa nuova espressione aveva già attirato l'attenzione di Kant, che ne aveva colto la potenzialità normativa e la aveva addirittura paragonata alla figura del legislatore. Nella *Critica del Giudizio* il filosofo tedesco aveva appunto indicato il genio come «[...] il talento di produrre ciò di cui non si può dare nessuna precisa regola», un talento caratterizzato dall'originalità e allo stesso tempo dotato di un'autorità tale da far diventare la sua creazione «misura o regola del giudizio» per gli altri<sup>12</sup>. Il talento puro e innovatore espresso dal genio riusciva quindi ad imporsi sull'interprete, che doveva limitarsi ad eseguire o applicare con un atteggiamento di soggezione l'opera generata da un'autorità artistica o politica superiore. Questa immagine è stata inoltre emblematicamente rappresentata, in tutta la sua potenzialità creativa e prescrittiva, da due grandissime personalità dell'Ottocento: Napoleone, in ambito politico e giuridico, e Beethoven, in ambito musicale.

Napoleone identifica se stesso come autorità superiore, in grado di demolire il sistema di regole previgente e di crearne un altro. Dovere altrui sarà allora esclusivamente quello di aderire al suo nuovo impianto normativo, limitandosi ad amministrarlo con obbedienza e devozione. Così facendo, egli si presenta niente meno che in qualità di vero e proprio genio legislatore, ovvero come un creatore che elargisce al mondo nuove regole, libero da vincoli ed emancipato da qualsiasi altra autorità politica. Se Beethoven dimostrò di disprezzare questo atteggiamento e questa forte concentrazione di potere, probabilmente fu perché si sentì personalmente tradito e in un certo senso "sfidato". La personalità e le imprese di Napoleone

---

<sup>12</sup> I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, Utet, Torino, 1993, §46.

esercitarono un grande fascino su Beethoven e sulle sue composizioni, ma non senza provocare turbamenti. Quando tra il 1802 e il 1804 Beethoven aveva composto la sua terza Sinfonia, conosciuta anche come l'*Eroica*, si era lasciato ispirare dalle grandi imprese militari e politiche del generale corso. In lui il compositore tedesco aveva riconosciuto una speranza per l'Europa intera, ritenendolo capace di diffondere i grandi ideali illuministi della Rivoluzione Francese. Componendo la terza sinfonia, quindi, Beethoven aveva deciso di dedicarla esplicitamente proprio a Napoleone. Alcuni allievi e collaboratori del grande compositore, quali Anton Schindler e Ferdinand Ries, sottolineando l'intento marcatamente celebrativo nei confronti del primo console francese, riconobbero infatti nel componimento un'opera più politica che musicale. La dedica, però, fu presto cancellata dallo stesso autore, sdegnato dall'arroganza dimostrata da Napoleone, che nel 1804 si era autoincoronato imperatore. Appresa la notizia, si dice infatti che abbia esclamato «Così egli non è più che un comune mortale! Ora calpesterà tutti i diritti umani, indulgerà solo sulla sua ambizione; ora egli si crederà superiore a tutti gli uomini, diventerà un tiranno!»<sup>13</sup>. Beethoven manifestò così tutta la sua delusione nei confronti del nuovo imperatore, rivendicando la propria autorità culturale (forse anche *politica*) e difendendo esplicitamente la sua opera e il suo diritto ad essere un artista e un genio libero. Il gesto sfrontato di Napoleone era apparso al compositore come un affronto alla sua espressione artistica e al suo talento superiore, che da lui addirittura si era lasciato guidare e ispirare nella composizione. Non dobbiamo, infatti, dimenticare che Beethoven fu «il primo genio musicale consapevole di essere tale»<sup>14</sup>, che, facendo leva sia sulla consapevolezza delle proprie qualità artistiche sia su un forte convincimento etico e morale, non si spaventò di fronte al rischio di privarsi del favore dei potenti.

In passato, Beethoven, aveva inoltre già dimostrato di riconoscere al testo scritto un'importanza fondamentale, attribuendo ad esso una sorta di "sacralità". Egli aveva infatti manifestato attenzione e attrazione nei confronti del tema dell'autorità normativa dei testi

---

<sup>13</sup> Cfr. A. F. Schindler, *Vita di Beethoven*, Münster, 1840; F. Wegeler - F. Ries, *Biographische Notizen über Beethoven*, 1838; C. T. George, *The Eroica Riddle: Did Napoleon remain Beethoven's "Hero"?* in «Napoleonic Scholarsihp: The Journal of the International Napoleonic Society», N°2, vol. 1, dicembre 1998. <http://www.napoleon-series.org>; D. Manderson, *Fission and Fusion: from Improvisation to Formalism in Law and Music*, cit.

<sup>14</sup> Corrado Augias, citato in F. Pace, *Beethoven e Napoleone, musica e storia nell'aula più grande d'Italia* in «La Repubblica», 17 febbraio 2015.

musicali, aderendo con convinzione alla pratica di inserire negli spartiti numerose indicazioni rivolte all'interprete, al fine di assicurarsi che le opere fossero poi eseguite esattamente come lui le aveva concepite. Allo stesso scopo, inoltre, Beethoven fu un innovatore riguardo all'utilizzo del metronomo, inserendo nelle sue composizioni anche precise indicazioni riguardanti il tempo musicale, con lo scopo di vincolare ulteriormente i futuri esecutori delle sue opere.

Con lo sviluppo del positivismo, a partire da Hobbes, Austin e Bentham, per arrivare fino a Kelsen, si afferma quindi una visione spiccatamente formale del fenomeno giuridico.

La concezione giuspositivista moderna si fortifica particolarmente in quella che viene definita *epoca della codificazione*, conseguente alla nascita e al consolidamento dello Stato moderno. Gli elementi posti a sostegno della necessità di redigere i codici erano di varia natura, sia politica che filosofica. Il nuovo strumento del codice rappresentava infatti una soluzione efficace per garantire ai sovrani un miglior controllo e una maggiore unità politica all'interno dei propri stati e, allo stesso tempo, permetteva di avere una legge chiara e ben organizzata (in modo da rimediare all'ammasso confuso che si era generato a seguito dell'utilizzo congiunto di fonti di natura ben diversa, quali il diritto romano, il diritto canonico, il diritto imperiale, i pareri dei giuristi e gli usi locali). Gradualmente viene quindi ad affermarsi l'immagine ideale del codice come un insieme perfetto e finito di norme. Una delle principali tesi di questo orientamento era infatti quella che concepiva l'ordinamento giuridico come un'entità completa e autosufficiente, all'interno della quale era impossibile di riscontrare lacune. Esso era quindi ritenuto in grado sia di giustificare se stesso in base ad un ragionamento interno, fermamente logico-razionale, sia di disciplinare qualsiasi ipotesi concreta.

In questo modo il positivismo inizia progressivamente a disinteressarsi del contenuto delle norme, richiedendo ad esse mera coerenza formale, tralasciando qualsiasi riferimento alla morale e alla religione, ma anche (e soprattutto) alla giustizia.

Ovviamente questa impostazione avrà come conseguenza diretta l'impossibilità di concedere all'interprete un margine di intervento "personale" nell'applicazione delle norme, dovendo questi limitarsi ad applicare al caso concreto quanto predisposto dal testo legislativo.

Lo stesso tipo di impostazione si registrerà specularmente anche in musica, dove torneranno ad essere fondamentali i principi di obbedienza e soggezione, cui dovranno attenersi gli esecutori,



rispettando il predominio del testo. L'interprete allora dovrà rendersi quasi "invisibile", mentre la sua creatività e personalità diventeranno pressoché irrilevanti di fronte alla grandezza e alla forza normativa dello spartito.

In entrambe le discipline allora avverranno fondamentali cambiamenti, soprattutto dovuti al fatto che il giudizio di merito si sposterà radicalmente dal piano della sostanza a quello della forma, da quello della verità a quello della validità.

In ambito giuridico e politico tutti questi elementi manifesteranno presto la loro forza, ma contemporaneamente, purtroppo, anche la loro pericolosità. Nel corso del Novecento, infatti, la teoria positivista e la sua deriva normativista si dimostreranno "adatte" a giustificare l'ascesa dei regimi totalitari, grazie alla loro impostazione rigorosamente formale, al loro disinteresse per una qualsiasi idea di giustizia e alla loro autonomia rispetto ad un qualunque tipo di giustificazione sostanziale.

## **2. 4 Gli anni '40 e la nascita di un vero e proprio studio comparato dell'ermeneutica giuridica e musicale**

Tutte le considerazioni svolte fino a questo momento rendono ancora più chiaro il fatto che la riflessione sui rapporti tra diritto e musica non è un prodotto originale della corrente di pensiero chiamata Law and Humanities.

Senza prendere qui nuovamente in considerazione i profili storici della vicinanza tra le due materie e le loro intersezioni continue nel corso dei secoli, possiamo comunque affermare che la chiara presa d'atto della contiguità dei due modelli ermeneutici è emersa ben prima che si imponessero gli studi espressamente dedicati al confronto tra il diritto e la Letteratura. Lo studio comparato e consapevole del legame tra ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale si manifesta infatti negli anni Quaranta, più o meno contemporaneamente in Italia e negli Stati Uniti.

Analizzando gli studi condotti in materia si nota come il fulcro centrale attorno al quale ruotano le riflessioni dei vari studiosi, che si sono dedicati a questo tema, sia sempre rappresentato dal dibattito circa le caratteristiche della *buona interpretazione*. Elaborando la riflessione a partire sia dall'ermeneutica musicale sia da quella giuridica, vedremo alternarsi infatti varie tesi, talvolta anche contrastanti tra loro, ma aventi comunque l'obiettivo di descrivere il

miglior modo possibile per interpretare un testo scritto. Il maggior scontro si avrà ovviamente tra coloro che ritengono possibile identificare l'interpretazione con un'attività propriamente creativa e chi, invece, richiede all'interprete di attenersi strettamente alla lettera del testo, norma o spartito che sia.

Senza voler anticipare troppo, analizzeremo qui alcune tra le diverse posizioni dei più autorevoli studiosi che si sono occupati di questo tema, partendo dalle prime analisi pubblicate negli Stati Uniti, per poi passare ad esporre le osservazioni elaborate da alcuni influenti autori italiani.

I due diversi approcci che stiamo per esaminare appariranno più chiari prendendo brevemente in considerazione i differenti contesti culturali e istituzionali in cui si sono rispettivamente sviluppati.

Negli anni '30 il presidente degli Stati Uniti d'America F. D. Roosevelt dava impulso al New Deal, un imponente piano di riforme che aveva lo scopo di risollevare il Paese dalla grande depressione iniziata nel 1929. Questa operazione dal forte impatto economico e sociale avrebbe presto dato luogo ad un aspro conflitto tra il potere esecutivo e quello giudiziario, tendenzialmente conservatore, rappresentato dalla Corte Suprema.

Contemporaneamente, invece, in Europa si assisteva all'ascesa dei regimi totalitari, caratterizzati dall'intenzione di controllare qualsiasi aspetto della vita dei cittadini. Questi regimi, infatti, fondavano la loro solidità sull'imposizione di un'ideologia dominante, che influisse sul piano politico e che addirittura plasmasse il modo di pensare e di vivere della società. Sul piano giuridico, l'affermazione di tali dittature ha fatto leva sulle recenti teorie positiviste e normativiste, quali portatrici di un'impostazione ermeneutica decisamente efficace al fine di eliminare il fattore politico dall'esercizio della funzione giurisdizionale.

#### **2. 4. 1 L'esperienza americana nell'opera di J. Frank**

Nel 1947, all'interno della *Columbia Law Review* Jerome Frank pubblica un saggio dal titolo *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation*, che egli stesso definirà come «il primo tentativo di una riflessione in parallelo sul ruolo dell'interprete nell'esecuzione musicale e nell'applicazione giudiziale del diritto». Con il suo lavoro, Frank vuole sostanzialmente dimostrare la natura

cedevole della soggezione del giudice al legislatore e, quindi, il carattere propriamente creativo dell'interpretazione giuridica.

La sua opera si sviluppa a partire dalla condivisione e dall'applicazione degli assiomi fondamentali del realismo giuridico. Allo stesso tempo, questa si inserisce a pieno titolo nella riflessione giuridica coeva circa la necessità di reagire all'atteggiamento conservativo, caratterizzato da un'interpretazione meccanica e quindi strettamente letterale, promosso dalla Corte Suprema.

Per supportare la tesi dell'imprevedibilità dell'esito della relazione tra il giudice e il legislatore, Frank indica alcuni elementi fondamentali: l'ambiguità e l'incompletezza che immancabilmente caratterizzano il linguaggio legislativo, il ricorso inevitabile a modelli di riferimento che spesso si rivelano eccessivamente imprecisi e astratti e, infine, l'incertezza ineliminabile nell'accertamento dei fatti. A questi elementi egli aggiunge poi che la comprensione del testo è in realtà una conseguenza e non una causa dell'interpretazione. Inoltre i giudici, dopo aver così conosciuto le norme poste dal legislatore, si troveranno a doverle applicare alle ipotesi specifiche della realtà concreta, che a sua volta non sarà del tutto chiara ma richiederà un intervento di determinazione esterna. Afferma infatti: «[...] When a court applies a legal rule - a statutory or not - to the fact of a case, the court must interpret not only the rule but the evidence»<sup>15</sup>. Da questi dati discende allora, secondo lo studioso americano, il fatto che il legislatore debba necessariamente lasciare l'interpretazione in mano ad altri soggetti, a questo espressamente deputati. Nello svolgere l'operazione a loro attribuita, i giudici dovranno certamente evitare un eccessivo allontanamento dalla lettera della legge, ma le caratteristiche intrinseche del processo ermeneutico faranno sì che esso coincida immancabilmente con un'attività creativa. È proprio per questo che Frank definisce l'operato dei giudici come «a kind of legislation»<sup>16</sup>.

Nel corso della sua analisi, al fine di chiarire meglio le sue posizioni relative all'interpretazione giuridica, Frank utilizza il confronto con l'interpretazione musicale.

La metafora musicale serve allo studioso per effettuare un doppio parallelismo tra legislatore e compositore e tra giudice ed esecutore. Il legislatore «is like a composer. It cannot help itself, it must leave interpretation to others, principally to the courts»<sup>17</sup>, ovvero deve

---

<sup>15</sup> J. N. Frank, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation* (1947), in «Faculty Scholarship Series», Paper 4100, pag 1264.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

necessariamente delegare l'operazione esecutiva ad un soggetto diverso. Dall'altro lato, il giudice, come l'esecutore di un brano musicale, avvia il suo lavoro a partire dal testo scritto per realizzarne la miglior esecuzione possibile. Come il musicista, allora, anche il giudice dispone di un margine di libertà interpretativa, più o meno ampio ma comunque indiscutibilmente presente. L'ideologia della fedeltà assoluta al testo, secondo Frank, presenta molti punti deboli. Essa ha infatti il difetto di non offrire un'accurata descrizione dell'effettiva realtà operativa e, allo stesso tempo, non rappresenta un riferimento comportamentale auspicabile, poiché tende a nascondere la complessità connaturata a qualsiasi momento decisivo, a ridurre la varietà dei diversi punti di vista possibili e a limitare le opportunità di dissenso. La discrezionalità interpretativa si dimostra quindi imprescindibile, dovendo comunque mantenere un certo equilibrio: pur indicando l'interpretazione sia giuridica che musicale come un vantaggio e non un male da allontanare, Frank non giunge mai all'eccesso di attribuire agli interpreti un'assoluta libertà di intervento.

Come indica egli stesso, il suo discorso è stato ispirato da varie fonti, *The composer and the interpreter*<sup>18</sup>, pubblicato da Ernst Krenek nel 1944. Krenek è un compositore, musicologo e direttore d'orchestra austriaco. Accusato di aderire a correnti intellettuali filocomuniste, negli anni '30 emigra negli Stati Uniti, dove continua la sua attività professionale.

Nonostante egli ritenga esagerata la tendenza dei musicisti romantici a lasciare che l'aspetto interpretativo sia governato dalle passioni e dal sentimento personale, l'intero lavoro di Krenek assume come punto centrale l'idea che qualsiasi tentativo di sradicare l'elemento umano dall'attività ermeneutica si dimostra essere mero «distressing cynicism and distrust». Egli si pone in aperto contrasto con le teorie che propongono un modello interpretativo che riduce ai minimi termini lo spazio di libertà dell'esecutore. Di queste Krenek disprezza infatti il forte valore politico, riconosciuto nel rapporto di stretta soggezione che si instaura tra il compositore (o legislatore) e l'esecutore, poiché in esse egli ravvisa gli stessi elementi negativi che hanno determinato la progressiva compressione delle libertà individuali durante l'ascesa dei regimi totalitari europei.

---

<sup>18</sup> E. Krenek, *The composer and the interpreter* in «Black Mountain College Bulletin», 1944.

## 2. 4. 2 L'esperienza italiana nell'opera di E. Betti

Il contesto culturale italiano degli anni '40 è profondamente diverso da quello americano.

La musicologia italiana fu fortemente influenzata dal pensiero di Benedetto Croce, uno dei più grandi ed influenti filosofi del Novecento, punto di riferimento fondamentale della cultura antifascista. Esponente del neoidealismo, Croce dimostra insofferenza verso la cultura positivistica a lui contemporanea, preferendo invece l'idea che la realtà sia di natura spirituale e che la spiritualità si realizzi nella storia. Il sapere sarà allora necessariamente storico, non riducibile a schemi astratti. All'interno della sua riflessione, Croce analizza anche l'arte, definendola una forma autonoma e specifica di conoscenza, fondata su un'intuizione indipendente dalla conoscenza razionale e autonoma rispetto alla morale.

Sulla scia delle riflessioni estetiche e filosofiche di Croce, anche la musicologia italiana subirà l'influsso dell'idealismo, che determinerà un'importante svolta del pensiero in senso antipositivistico.

La discussione circa la natura dell'attività interpretativa si apre nel 1930, a seguito della pubblicazione di un famoso articolo di Guido M. Gatti dal titolo *Del problema dell'interpretazione musicale*<sup>19</sup>. All'interno del dibattito che ne seguirà si schiereranno da un lato i sostenitori della natura artistico-creativa e, dall'altro, i sostenitori della natura tecnico-riproduttiva dell'interpretazione.

Uno dei primi e più importanti lavori pubblicati sul tema dell'ermeneutica giuridica e musicale è sicuramente quello di Emilio Betti. Noto giurista ed eminente teorico dell'ermeneutica, Betti pubblica nel 1948, all'interno della «Rivista italiana per le scienze giuridiche», il suo primo studio dedicato a questo tema, con il titolo *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*. In questo e negli altri studi rivolti all'ermeneutica, Betti si serve spesso del confronto tra l'ambito giuridico e quello musicale, ma con un'impostazione e una finalità completamente diverse da quelle che abbiamo individuato nell'opera di Frank. Come abbiamo già visto, lo studioso americano utilizzava il paragone per sostenere le sue tesi circa le caratteristiche dell'interpretazione giudiziale. Betti invece inserisce l'analisi dell'ermeneutica musicale in un progetto più ampio, al fine di elaborare una riflessione complessiva sulle caratteristiche che il

---

<sup>19</sup> G.M. Gatti, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in «Rassegna musicale», 1930, pp. 225 ss.

fenomeno interpretativo assume nelle diverse scienze dello spirito. Il suo scopo è infatti l'elaborazione di una teoria generale dell'ermeneutica che, attraverso un'analisi interdisciplinare, arrivi a illustrare le diversità insopprimibili tra i problemi e i metodi ermeneutici propri delle scienze della natura e quelli propri delle scienze dello spirito. Nel modello teorico elaborato da Betti l'interpretazione può avere tre funzioni diverse: ricognitiva, riproduttiva e normativa. La prima funzione è tipica del lavoro dello storico, chiamato semplicemente a ricostruire il significato di un precetto. L'interpretazione musicale, invece, coincide con il modello riproduttivo, essendo una precisa trasmissione del messaggio artistico dall'opera al pubblico. Compito fondamentale dell'interprete musicale sarà quindi quello di trasmettere all'ascoltatore l'intuizione artistica originaria del compositore, o, come spiega lo stesso Betti, di «[...] far intendere l'oggetto secondo la legge di autonomia e coerenza che si vede in esso operare, e a questa legge deve adeguarsi, senza sovrapporgliene un'altra diversa con violazione della sua autonomia»<sup>20</sup>. In questo modo, allora, sarà ritenuta corretta quell'interpretazione che darà luogo a una relazione di perfetta continuità tra l'idea originaria, concretizzata dal suo autore nella forma artistica da lui prodotta, e la sua esatta riproduzione.

Diversamente, l'interpretazione giuridica coincide con il modello normativo, poiché, oltre a ricostruire il significato esatto della formula adottata dal legislatore, ricava da essa una direttiva specifica per guidare l'azione pratica e valutare le situazioni di fatto. L'interpretazione giuridica, secondo Betti, opera allora su uno spazio più ampio e in essa egli riconosce un insieme di attività complesse, caratterizzate in particolar modo dalla presenza di un momento dedicato all'applicazione concreta. Tale momento richiede un impegno ulteriore, imponendo il necessario adattamento della norma originaria alle caratteristiche attuali dell'ordinamento e del contesto sociale nel quale dovrà essere applicato il precetto.

La preoccupazione alla base di tutta l'elaborazione di Betti è molto distante dalle motivazioni che invece avevano spinto il lavoro di Frank. Betti si propone infatti di individuare un metodo "scientifico" con cui condurre l'interpretazione, un metodo che dia luogo ad un comprendere obiettivamente condiviso. Al contrario, il discorso dello studioso americano si incentrava sulla profonda e irriducibile incertezza che caratterizza la valutazione dei fatti e di conseguenza

---

<sup>20</sup> E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1955, p 763, citato in G. Resta *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: "diritto e musica"*, cit.

influisce in modo determinante anche sul risultato finale del procedimento ermeneutico.

#### **2. 4. 3 Diverse impostazioni a confronto: Pugliatti, Parente e Graziosi**

Oltre a Betti, nello stesso periodo, molti altri autori italiani si dedicano al tema dell'ermeneutica, sviluppando analisi spesso coinvolgenti sia l'ambito giuridico che l'ambito musicale.

Già nel 1940 Salvatore Pugliatti aveva pubblicato *L'interpretazione musicale*<sup>21</sup>, un volume nel quale erano confluiti alcuni saggi che lo stesso autore aveva precedentemente redatto. Il lavoro di Pugliatti è per noi particolarmente interessante, poiché egli era sì un musicologo e un letterato, ma soprattutto un eminente giurista, il cui pensiero occupa una posizione di rilievo nella civilistica del XX secolo.

Come illustra bene Graziosi nel suo testo, omonimo a quello di Pugliatti, il discorso di questi si inserisce in un contesto più ampio, nel quale vari autori si erano dedicati al tema dell'interpretazione musicale, provando a darne una definizione.

Prima di giungere a dare una definizione esaustiva, nella sua disamina Pugliatti prende in considerazione i punti di vista espressi da altri studiosi. In particolar modo critica l'analisi elaborata da Alfredo Parente, che descrive l'interpretazione come un fatto puramente tecnico. Parente, infatti, distingue nettamente il momento della creazione da quello della riproduzione. Secondo lui il musicista autore dell'opera è indipendente nella sua creazione e sviluppa il suo lavoro a partire da un impulso interno, un'illuminazione libera e autonoma. Diversamente, l'interprete opera invece a partire da un impulso esterno, essendo il suo lavoro necessariamente guidato da una realtà già data: egli non crea l'opera musicale, ma semplicemente ricostruisce le condizioni fisiche indispensabili alla sua trasmissione. Per Parente, infatti, interpretare significa «ridare ai simboli della scrittura musicale il valore più prossimo a quello che il musicista creatore dette verosimilmente alla sua composizione nell'affidarla alla notazione grafica»<sup>22</sup>. L'interprete dovrà dunque mantenersi «artisticamente inerte», svolgendo il suo compito «con un tranquillo

---

<sup>21</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, Edizioni Secolo Nostro, Messina, 1940.

<sup>22</sup> A. Parente, *Attività artistica e passività interpretativa*, in «Rassegna Musicale», 1931, pag. 226.

senso di obiettività»<sup>23</sup>. Come sottolinea anche Pugliatti, egli poi cade in contraddizione con il suo stesso pensiero, poiché prosegue la sua analisi affermando che l'interprete si trova di fronte ad «una pagina musicale che è un mondo da realizzare»<sup>24</sup> ed ha l'opportunità di compiere a sua volta un lavoro originale. L'atteggiamento dell'interprete dovrebbe essere, allora, passivo e statico, ma allo stesso tempo egli ammette esplicitamente che tale stasi dovrebbe essere solo apparente, quindi non assoluta ma dialettica.

Analizzando queste considerazioni, Pugliatti mette in evidenza la profonda contraddizione che le caratterizza: com'è possibile conciliare due modelli radicalmente opposti? Come possono convivere l'idea di una passività dialettica, e quindi non assoluta, e l'idea opposta secondo la quale per rappresentare l'interpretazione nulla è più indicato «della macchina o dell'uomo che si sforzi di agire come una macchina»?<sup>25</sup>

L'opinione di Pugliatti è appunto radicalmente diversa.

Il concetto fondamentale che condiziona in modo determinante tutta la sua analisi è che tutto ciò che è umano non può che essere spirituale. Per questo, pur considerando il testo come un punto di partenza imprescindibile, egli ritiene che da questo nulla possa realizzarsi tramite una semplice mediazione fisica, poiché ogni attività che coinvolge l'uomo richiede una sua partecipazione, e quindi, necessariamente, un atto dello spirito.

Passando in rassegna le varie tipologie di interpretazione, dalla musica alla poesia, alla legge, egli assume che ogni processo ermeneutico inizia con la ricognizione di un obiettivo, ovvero un testo «che è materia o passato rispetto al perenne presente dello spirito»<sup>26</sup>. Facendo l'esempio dell'ermeneutica legislativa, Pugliatti prende in considerazione l'art. 3 delle preleggi al Codice Civile del 1865, nel quale si precisa che alla norma legale deve attribuirsi innanzi tutto il senso fatto palese dal significato proprio delle parole utilizzate, secondo la loro connessione, e dalle intenzioni del legislatore. Solo se questo meccanismo si rivelasse insufficiente, sarebbe possibile fare riferimento alle disposizioni che regolano casi o materie simili e, infine, ai «principi generali di diritto»<sup>27</sup>. Tale

---

<sup>23</sup> A. Parente, *Attività artistica e passività interpretativa*, cit., pag. 222.

<sup>24</sup> Ivi, pag. 217.

<sup>25</sup> Ivi, pag. 291.

<sup>26</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, cit., pag. 17.

<sup>27</sup> Art 3, «Disposizioni sulla pubblicazione, interpretazione ed applicazione delle leggi in generale», c.c. del Regno d'Italia, 1865: «Nell'applicare la legge non si può attribuirle altro senso che quello fatto palese dal proprio significato delle parole secondo la connessione di esse e dalla intenzione del legislatore.



operazione è tutt'altro che semplice e, spesso, per determinare il significato di una norma legislativa è necessario un lavoro analitico, decisamente complicato.

In ogni caso, allora, il testo rappresenta un limite esterno e necessario all'attività dello spirito, che «trovando un oggetto come altro da sé, come negazione del soggetto, lo riconosce come tale, se ne impossessa e in sé lo risolve»<sup>28</sup>.

Il primo passo dell'attività interpretativa, quindi, coinciderà sempre con un approccio al testo, che verrà affrontato avvalendosi dei mezzi tipici della filologia. Grazie all'ausilio della tecnica e della cultura, infatti, l'interprete mira ad ottenere un risultato puramente intellettuale: la piena intelligenza dell'opera d'arte.

L'aspetto tecnico dell'operazione interpretativa rappresenta quindi un momento ineluttabilmente intermedio, poiché appunto prelude all'intervento necessario (e incessantemente creativo) dello spirito. Secondo Pugliatti, allora, un'interpretazione puramente pratica potrebbe forse esistere, se ci si limitasse ad un'analisi superficiale, quale per esempio l'attività di traduzione da una lingua ad un'altra, oppure la lettura di una poesia a scopo meramente didattico, o ancora la ricostruzione delle parti mancanti di un testo. Interventi di questo tipo, però, non riescono mai ad esaurire la vera essenza dell'interpretazione, ed hanno una funzione meramente esemplificativa. Si tratta quindi semplicemente di «fredde riproduzioni sonore dei segni che conservano la memoria del testo musicale»<sup>29</sup>, volte essenzialmente ad agevolare il futuro lavoro di interpreti inesperti che non possiedano adeguati mezzi tecnici.

Sottolineando l'incoerenza delle affermazioni di Parente, Pugliatti ribadisce che «l'interpretazione si definisce per virtù di una funzione creativa, la quale, nell'atto, può essere più o meno intensa, ma è sempre e necessariamente presente. Quel che è umano, è, in misura maggiore o minore, spirituale: la stessa vita dell'uomo è spirito. Non può, quindi, mettersi in dubbio la spiritualità dell'attività interpretativa: appunto perché non è concepibile un contegno puramente passivo dell'uomo»<sup>30</sup>. Lo spirito, infatti, per giungere alla

---

Qualora una controversia non si possa decidere con una precisa disposizione di legge, si avrà riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe: ove il caso rimanga tuttavia dubbio, si deciderà secondo i principi generali di diritto». Il testo è stato quasi letteralmente riprodotto nell'art. 12 disp. prel. c.c. 1942, con l'unica differenza che il riferimento ai «principi generali di diritto» è stato mutato in «principi generali dell'ordinamento giuridico dello Stato».

<sup>28</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, cit., pag. 20.

<sup>29</sup> Ivi, pag. 21.

<sup>30</sup> Ivi, pag. 22.

totale comprensione del testo opera uno sforzo e, se tale sforzo non viene intralciato o deviato da necessità meramente pratiche, in esso si manifesterà inevitabilmente la sua natura creatrice. Superato allora il momento filologico in modo costruttivo, e superata con esso l'oggettività del testo, lo spirito esprime la propria libertà e crea una nuova realtà. Questo procedimento si conclude allora con una sintesi creativa, nella quale l'opera del compositore si realizza come un fatto concreto dell'esperienza dell'interprete. Esso infatti, dopo aver chiarito, grazie al proprio intelletto, il significato dei caratteri e dei segni del testo scritto, esprime se stesso mediante la spinta dell'ispirazione e con l'atto creativo dello spirito converte il passato in presente.

Continuando la sua disamina, Pugliatti critica inoltre coloro che fondano l'analisi della *buona interpretazione* sulla distinzione tra il concetto di "fedeltà" al testo e quello di "arbitrio" nei confronti dello stesso. Come abbiamo già visto, l'atto interpretativo secondo Pugliatti è necessariamente preceduto da un momento puramente intellettuale, nel quale il soggetto non può e non deve esercitare nessun tipo di abuso. Tale evenienza sarebbe infatti assai grave, a maggior ragione in quanto collocata in un momento dedicato esclusivamente alla comprensione intellettuale del testo. Pugliatti, quindi, condanna «il cosciente arbitrio» dell'interprete, definendolo addirittura al tempo stesso «frattura gnoseologica e immoralità estetica»<sup>31</sup>. L'interprete, invero, agisce (e deve agire) nei confronti del testo con l'atteggiamento tipico dello storico e del critico: l'oggetto della sua analisi non deve essere in alcun modo alterato.

Superato tale passaggio, necessario ma intermedio, si giunge al vero e proprio momento interpretativo, che si concretizza appunto in una sintesi creativa che deve dimostrarsi coerente con sé stessa.

Il compito dell'interprete è quello di comprendere il testo per poi potersi svincolare dallo stesso: solo così egli potrà esprimersi con i mezzi che gli sono propri e, quindi, creare. Come ogni artista, anche l'interprete sarà libero, ma, allo stesso tempo, legato alla propria esperienza e alla propria conoscenza. In Pugliatti non ritroviamo allora l'esigenza che si era invece manifestata nel pensiero di Betti, per cui era necessario giungere ad un risultato ermeneutico coerente con l'intuizione originaria dell'autore. Le uniche leggi che governano l'atto interpretativo saranno in questo caso «le leggi supreme della vita dello spirito, nel suo moto perenne»<sup>32</sup>. Come afferma anche Parente, infatti, le facoltà artistiche si muovono liberamente dietro lo stimolo creativo, poiché non possono mai

---

<sup>31</sup> Ivi, pag. 139.

<sup>32</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, cit. pag. 56.

limitarsi a completare o ritoccare opere già compiute e solo parzialmente imperfette. I due studiosi, però, in coerenza con il loro rispettivo pensiero, non si trovano completamente d'accordo. Come è facile intuire, mentre Pugliatti riconosce l'uso di tali facoltà creative anche all'interprete, Parente, ovviamente, lo nega.

Il discorso elaborato da Pugliatti non deve essere comunque frainteso: ancorando la fase iniziale del processo interpretativo al testo e dedicando alla sua piena comprensione tale momento, egli vuole evitare che con il momento creativo ci si allontani eccessivamente dal fulcro centrale dell'intera operazione. Pur indicando l'attività dello spirito come un'attività ontologicamente creativa, difatti, l'autore ricorda che il testo non deve essere né annichilito né ignorato<sup>33</sup>. Tant'è vero che «quando si parla di “integrazione” si allude senza possibilità di equivoco ad un apporto personale dell'interprete (apporto che – questo sì – va oltre il segno della pura interpretazione)»<sup>34</sup>.

Sulla base dell'impianto logico fin qui costruito, Pugliatti critica inoltre una tesi sostenuta da altri studiosi, tra cui Gatti<sup>35</sup>. Costoro promuovono l'idea che la pagina scritta sia solo una possibilità, e che quindi, ad esempio, ciò che a noi perviene delle sonate di Beethoven non sia la realtà artistica creata dal compositore tedesco, ma solo una virtualità di essa, poiché al di fuori dell'esecuzione non esiste concretezza artistica. Secondo Pugliatti, invece, è innegabile sia che l'atto creativo di Beethoven abbia rappresentato una realtà artistica, sia che la pagina da lui scritta esista ancora e sia proprio da tale documento che l'interprete deve iniziare il suo procedimento ermeneutico. Tale pagina non condiziona il vero atto creativo dell'interprete, ma sarà comunque fondamentale e vincolante riguardo alla sua attività preliminare di comprensione. È allora errato definire il componimento come una virtualità. Anche Luigi Pirandello si era espresso su questo argomento, nella sua opera *Questa sera si recita a soggetto*. Per mezzo di uno dei suoi personaggi, l'autore affermava appunto che «Ciò che in teatro si giudica non è l'opera dello scrittore, ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta [...]. Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo smuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere quella sua forma in noi in movimento vitale; e la vita gliela diamo allora noi; di tempo in tempo diversa, e varia dall'uno all'altro

---

<sup>33</sup> Cfr. M. Ferraris, *Non ci sono gatti, solo interpretazioni*, in *Diritto, giustizia e interpretazione*, a cura di J. Derrida e G. Vattimo, per «Biblioteca di cultura moderna», Laterza, Bari, 1998.

<sup>34</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, cit. pag. 58.

<sup>35</sup> G.M. Gatti, *Del problema dell'interpretazione musicale*, cit., pag. 225.

di noi; tante vite e non una»<sup>36</sup>. L'affermazione pirandelliana appare per Pugliatti condivisibile se, e solo se, si riconosce parimenti la possibilità di dare una semplice lettura all'opera, al fine di esprimere un giudizio critico.

La solida base, costituita appunto dal testo, sulla quale si innesta l'attività interpretativa che culminerà poi nella sintesi creativa, è quindi per Pugliatti imprescindibile. Con il suo lavoro, allora, egli mette in evidenza la natura complessa dell'attività interpretativa, sottolineando l'impossibilità di ridurla a qualsiasi schematismo. Di tale attività, inoltre, lo studioso difende la soggettività dell'interprete e l'aspetto creativo, ribadendo contemporaneamente l'esistenza di un vincolo alla sua discrezionalità, rappresentato ovviamente dal testo. Bisogna, infatti, partire necessariamente da questo e dalla sua comprensione per poter poi sviluppare una nuova sintesi creativa, che potrà essere giudicata solo in base alla sua coerenza interna.

Come ribadisce l'autore al termine del suo lavoro, allora, interpretare significa prima intendere e poi esprimere nuovamente l'opera. Secondo Pugliatti, precisamente, l'opera viene *nuovamente* espressa poiché questa nella sua pienezza ideale fa già parte dell'esperienza personale dell'interprete. L'esperienza consiste infatti in una sorta di bagaglio immateriale, che comprende un insieme di elementi idealmente "liquefatti" e collocati indistintamente su uno sfondo comune. Tali elementi possono poi prendere forma in un'espressione concreta in qualsiasi momento, spinti dallo stesso impulso che ha generato anche l'esigenza interpretativa e ha quindi già richiesto l'impegno di tutte le forze dello spirito. L'operazione interpretativa dunque non è altro che un'espressione umana, non diversa dalle altre, costituita da un processo che, dalla presa di contatto iniziale con l'opera, porta alla piena intelligenza della stessa, per approdare infine ad una nuova espressione concreta, quale risultato della sintesi creativa.

Tra le posizioni di Parente e Pugliatti si colloca, a livello pressoché intermedio, quella di Giorgio Graziosi, musicista, studioso e collaboratore di quotidiani, riviste, enciclopedie e dizionari musicali. Graziosi, infatti, non ritiene di poter sottoscrivere la qualificazione dell'opera interpretativa come mero ed esclusivo fatto tecnico, ma allo stesso tempo non ritiene nemmeno vero né possibile che l'interprete si possa porre sullo stesso piano del creatore. Tutta la sua opera oscilla tra questi due poli, stando egli bene attento a non approdare definitivamente né da una parte né dall'altra.

---

<sup>36</sup> L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, cit., pag. 69.

Secondo Graziosi l'autore si pone in una relazione dialettica con l'oggetto della sua opera. Diversamente, infatti, gli spunti e le ispirazioni provenienti dall'esterno sono semplici occasioni, che si volatilizzeranno nel momento puramente creativo. L'attività del compositore, inoltre, è caratterizzata dal momento finale, che inghiotte e conclude il processo creativo in una sintesi suprema. Di volta in volta, quindi, la creazione supera se stessa, terminando nel punto in cui l'autore ritiene di aver raggiunto il più alto livello della propria espressione

Il procedimento interpretativo è invece profondamente diverso, perché in questo caso l'interprete rimane fermamente vincolato ad un elemento esterno: il testo. Questo infatti rappresenta un passato che non è solo un'occasione iniziale, ma anche e soprattutto un vivo sostegno, un'ispirazione continua, un termine oppositivo imprescindibile e necessario per il suo lavoro. In questa fase, allora, il rapporto dialettico tra soggetto e oggetto dell'analisi ermeneutica non si esaurisce e non si conclude in un'unità assoluta, com'è invece nel caso della creazione. Mentre l'autore con la sintesi creativa annulla qualsiasi precedente, l'interprete può solo riconvertire la pagina musicale in storia, ovvero esprimerla ed oggettivarla in un'esecuzione che sarà poi sottoposta a nuove interpretazioni, da parte dei soggetti che verranno con essa a contatto. Così facendo l'interprete realizza certamente una sorta di creazione, ma una creazione meramente relativa, profondamente diversa da quella a cui dà vita l'autore. In questo processo il documento continua a vivere come oggetto soggettivo, nel corso tipicamente dialettico dell'esecuzione.

Riprendendo l'analisi elaborata da Parente e da altri studiosi, Graziosi si sofferma in particolare sulla loro idea che l'interpretazione sia un fatto esclusivamente tecnico e che l'interprete non possieda alcun diritto all'originalità, dovendo perciò spogliarsi di qualsiasi velleità creativa. La posizione di Graziosi è meno drastica, poiché egli ritiene che negare qualsiasi possibilità creativa all'interprete sia un eccesso, frutto di equivoco. Anche in questo caso, però, Graziosi non prende una posizione netta, continuando ad oscillare tra il riconoscimento di una qualche possibilità creativa a disposizione dell'interprete e la necessità di vincolare questa possibilità, fino quasi a farla scomparire. La libertà dell'interprete, secondo lui, è infatti solo apparente, perché le indicazioni del testo sono limiti invalicabili e perché se l'interprete si pone problemi di natura fondamentalmente modificatrice egli abusa della propria posizione, trasformandosi in un revisore, un critico. La struttura materiale della pagina musicale rappresenta un

elemento imperativo, poiché gli elementi fondamentali in essa contenuti sono assolutamente imm modificabili: ad esempio se il compositore ha inserito nello spartito la nota “DO” l’interprete non potrà assolutamente scegliere di suonare in quello spazio una nota diversa, più vicina al proprio gusto personale.

Una volta rispettati tali obblighi materiali, però, l’interprete può scegliere di configurare l’esecuzione come meglio crede, rispettando il proprio senso estetico. La passività di cui parla Parente, allora, è più un ideale utopico che una realtà, potendola al massimo individuare nella soggezione data dal normale rapporto di dipendenza che si instaura tra qualsiasi lavoro creativo e l’ambito circoscritto nel quale questo lavoro si colloca. I limiti che determinano questo ambito, però, non sono ostacoli ma sono semplicemente i caratteri essenziali che definiscono il contesto a cui si fa riferimento. Per chiarire la sua posizione, che può apparire contraddittoria, Graziosi definisce la pagina musicale come un «perfetto compromesso tra l’ordine e il caos, tra l’assolutezza della forma estetica e la relatività cangiante e mobile della sostanza fisica, che di quella forma è il corpo vivo. Insuperabile esempio della genialità dell’uomo, nel contempo artista e artefice creatore e pur conservatore della propria delicatissima e preziosissima creatura»<sup>37</sup>. Grazie al confronto col testo si individuano facilmente i banali errori e gli abusi, poiché in questo senso il pentagramma è “norma universale”. Nella scrittura fissata sul pentagramma «respira la libertà di ogni musica, la libertà di tutte le musiche che già risuonarono nel pensiero dell’autore, ma vige anche la necessità di far risuonare, appunto, quelle musiche e non altre, né simili, né prossime»<sup>38</sup>. L’interpretazione allora per Graziosi non può essere mera tecnica, poiché esiste in essa uno spazio irriducibile che è proprio dell’arte e che permette all’esecutore di esprimere se stesso attraverso i «punti di minor resistenza»<sup>39</sup> dello spartito. Ovviamente, al fine di non eccedere nel disporre delle facoltà che gli sono legittimamente attribuite, l’interprete dovrà liberare le sue ambizioni creative solo ed esclusivamente in tali spazi lasciati “vuoti” dal compositore.

Esaminando, inoltre, i lavori svolti dai critici musicali, Graziosi pone in evidenza il fatto che anche coloro che perseguono l’ideale di un’interpretazione puramente tecnica, tendono poi a svalutare gli esecutori che si fermano alla perfezione formale, senza offrire alcuno spunto di originalità. Il perfetto esecutore è infatti spesso

---

<sup>37</sup> G. Graziosi, *L’interpretazione musicale*, Einaudi, Torino, 1952, pag. 41.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ivi, pag. 69.

rimproverato, dalla critica e dal pubblico, poiché in lui non si ritrovano il sentimento e la poesia che costituiscono la meta più alta di ogni esecuzione.

Nella sua analisi, Graziosi sembra quindi avvicinarsi sempre più al pensiero espresso da Pugliatti, ma egli stesso teme questa possibilità, ritenendolo eccessivo e non totalmente condivisibile. Egli teme infatti il rischio di cadere in un ragionamento che possa giustificare l'arbitrio interpretativo. Creazione ed interpretazione sono e devono rimanere due attività fermamente distinte.

Tra le diverse considerazioni che possono farsi relativamente a questi due momenti ben distinti tra loro, l'autore sottolinea come la questione della tecnica assuma un ruolo molto particolare in ambito ermeneutico, diversamente da quanto accade nel momento creativo. Graziosi ritiene, infatti, che proprio la spiccata preminenza del momento tecnico abbia indotto gli studiosi come Parente a ritenere, erroneamente, che l'interpretazione sia un'attività esclusivamente tecnica.

La tecnica dell'interpretazione sarebbe una tecnica peculiare, a sé stante rispetto alle altre, poiché «i suoi confini vanno dal substrato biologico e anatomico che natura ci ha dato alle più raffinate virtù di intelletto e di sentimento». Per fare un esempio concreto, infatti «la velocità di ottave ribattute o in scala che udimmo da Horowitz e che suscitavano sonorità che vorremmo dire apocalittiche (insomma un caso di tecnica straordinaria che di per sé evocava un infocato clima lirico), ha la sua origine in una struttura ed elasticità di polso e di mano che, crediamo, nessuno studio o tenace volontà di pianista potrà eguagliare [...] Tutto un patrimonio eccezionale o mediocre, grezzo o raffinato, che avrà modo di arricchirsi, di essere bene o male impiegato a seconda dell'intuito e del senso d'arte, ma che trova la sua ragione e i suoi limiti nel complesso sintomatico e biologico»<sup>40</sup>. Oltre ad individuare questo stretto legame tra l'interpretazione e la tecnica e tra questa e la natura stessa dell'interprete, Graziosi procede la sua indagine domandandosi se sia possibile individuare una diretta influenza della tecnica sull'interpretazione e in particolare sul gusto dell'interprete. In altre parole, egli afferma che i diversi risultati a cui giungono vari interpreti che si relazionano a uno stesso brano siano dovuti non solo a scelte interpretative libere e coscienti, ma anche a un patrimonio complesso, che l'esecutore ha negli anni costruito e assimilato. Questo insieme di elementi, impongono all'esecutore un certo lirismo o una data configurazione sonora, indipendentemente dal fatto che egli ne sia consapevole. La tecnica interpretativa, nel

---

<sup>40</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit., pag. 83.

tempo, diventa tutt'uno con la natura dell'interprete, dal punto di vista sia fisico che psicologico, tendendo a stabilizzarsi e cristallizzarsi, formando una sorta di filtro dal quale egli non può prescindere. Da queste considerazioni discende una conseguenza, non priva di conferme pratiche: l'interprete trova numerosi limiti in se stesso. Raggiunta la maturità esecutiva, infatti, egli tende a non cambiare più in modo decisivo il suo approccio, il suo "modo di fare".

Questo discorso serve a Graziosi per rimarcare ancora una volta il suo assunto iniziale, ovvero la profonda distinzione tra creatori ed esecutori. Nei primi, infatti, la tecnica è effettivamente creativa, dimostrandosi spesso mezzo per risolvere nuovi problemi: facendo l'esempio di Giuseppe Verdi, egli indica come nel *Falstaff* (ovvero la sua ultima opera) si ritrovino modalità tecniche senza precedenti, profondamente innovative, soprattutto se confrontate con l'*Attila* o la *Traviata*, scritte appunto dallo stesso autore addirittura quaranta o cinquant'anni prima. Nell'interprete ciò non accade, perché la tecnica si perfeziona col tempo, procedendo in senso opposto, ovvero verso l'immobilizzazione. Un esempio pratico di questa tendenza è dato dal fatto che spesso si riesca a riconoscere un illustre interprete al semplice ascolto, grazie alla sua "maniera" di suonare, che lo porta ad applicare il proprio stile a tutte le opere che esegue. Si viene quindi a determinare, all'atto pratico, una modalità performativa costante, data da una tecnica («delle mani e dello spirito») ormai precostituita e cristallizzata, tanto da dominare il momento del passaggio dalla intuizione alla realizzazione, come fosse una vera e propria norma. Alla base di ogni interpretazione ci sarebbe allora una parte di inconsapevolezza, tipica di chi deve risolvere problemi di spirito mediante virtù meccaniche e tecniche, indipendentemente dal fatto che tali virtù siano innate o siano state raggiunte mediante l'esercizio.

Questa parte del discorso di Graziosi appare particolarmente interessante, poiché ci rimanda ad uno degli argomenti fondamentali della filosofia ermeneutica, rilevante soprattutto in riferimento all'ambito giuridico: la precomprensione. Questo elemento, alla cui definizione si sono dedicati illustri pensatori quali Heidegger e Gadamer, non è altro che un pre-requisito del procedimento di risoluzione dei casi giuridici, «un insieme di orientamenti e di aspettative di partenza»<sup>41</sup>. Questo concetto indica infatti l'esistenza di una sorta di comprensione antecedente la riflessione ermeneutica, un momento che si colloca prima di qualsiasi indagine consapevole

---

<sup>41</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit., pag. 232.



per il reperimento del diritto. In altre parole, il termine “precomprensione” indica la condizione di partenza che permette l’innescarsi e il progredire del processo del comprendere, ovvero un’anticipazione di significati che guida la comprensione e fissa di volta in volta le circostanze ad essa essenziali, sulla base dei risultati che appaiono ragionevolmente probabili. Ogni singola esperienza ermeneutica inizia con l’instaurarsi di una relazione tra una norma e un caso concreto. Ogni singolo interprete, inoltre, muove i suoi primi passi sia all’interno di un insieme di elementi psicologici ed empirici individuali, che all’interno di un particolare contesto storico-sociale, che determina la partecipazione ad un dato “senso comune”. Tutti questi elementi confluiscono appunto nella precomprensione, che fornisce all’interprete un primo orientamento e influisce sull’identificazione delle premesse sulle quali si fonderà poi l’individuazione concreta del diritto. È allora uno strumento non tangibile e spesso inconsapevole, che fa però ontologicamente parte della struttura stessa della comprensione. Il processo interpretativo, osservato da questo punto di vista, sarà il passaggio da un comprendere anticipato e istintivo ad un comprendere ragionato e definitivo, sulla base di alcune regole metodologiche che permettono di guidare (e in un certo senso dominare) le intuizioni originarie. La precomprensione influisce quindi sulla fase della scoperta e getta le premesse per la decisione dei casi singoli<sup>42</sup>.

Se l’interprete riuscisse a prendere coscienza di tale substrato cognitivo, potrebbe controllare i propri condizionamenti e perfezionare il suo metodo ermeneutico, liberandosi anche dai pregiudizi e avvicinandosi sempre maggiormente al terreno di una vera e propria scienza giuridica.

In entrambi i casi, quindi, emerge la consapevolezza dell’esistenza di un bagaglio di elementi tecnici, psicologici, empirici e storico-sociali, che influenzano gli interpreti in modo decisivo, anche se spesso inconsapevole. Queste considerazioni supportano allora l’idea di Graziosi, Pugliatti e di tutti gli altri filosofi, giuristi e musicisti che ritengono impossibile identificare l’interpretazione con un fatto meramente tecnico. La precomprensione ovviamente può poi essere indicata come un elemento neutro, senza accezioni di valore, oppure come un fatto positivo o ancora come un fatto negativo. In ogni caso, la coscienza della precomprensione può chiaramente aiutare l’interprete a sviluppare una metodologia ermeneutica sempre più tecnica, liberandosi da condizionamenti interni ed esterni, aspettative ed esperienze passate.

---

<sup>42</sup> Cfr. F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.; R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.

Un altro spunto interessante che si ritrova nell'analisi di Graziosi riguarda l'impossibilità di attribuire un'unica qualificazione all'interprete, essendo tale figura costituita da un insieme complesso di caratteristiche diverse. L'interprete infatti deve riunire in sé le caratteristiche tipiche di tre figure professionali diverse, ovvero del traduttore, del critico e dell'attore.

L'attività ermeneutica (di qualsiasi natura essa sia) richiede sempre uno sforzo di traduzione, intesa come decodificazione di segni grafici ai quali si attribuisce un significato convenzionale. Questa osservazione sarà allora identica sia nel caso del musicista che in quello del giurista, essendo in entrambi i casi necessario conoscere e saper utilizzare il "vocabolario" tipico del contesto di riferimento. Chiaramente, in questa fase gli interpreti si manterranno su un piano puramente tecnico, dedicandosi semplicemente all'individuazione del un significato oggettivo e universale del testo. Superato tale momento saranno richieste invece qualità ulteriori e differenti, ovvero quell'insieme di virtù che Graziosi indica come «senso critico». L'interprete dovrà essere quindi anche un critico, quanto meno sul piano potenziale, poiché accingersi alla concertazione o all'applicazione di un testo particolarmente complesso pone anche problemi tipicamente critici. Egli dovrà tenere conto non solo delle caratteristiche della singola pagina musicale, ma anche dell'opera nella sua complessità, delle sue necessità stilistiche, esecutive e formali e, volendo, l'interprete potrà anche confrontare le proprie vedute con le interpretazioni altrui. Il punto di partenza è dunque lo stesso, mentre i traguardi sono distinti: terminato il lavoro di critico, l'interprete procederà con il compito che gli è proprio, dirigendosi verso la concreta esecuzione o messa in atto del testo. Infine, l'ultima caratteristica che Graziosi riconosce nel lavoro dell'interprete è quella dell'attore. Anche l'interprete musicale, infatti, come l'attore si rivolge ad un pubblico, destinatario della sua performance. La stessa considerazione può ovviamente essere fatta per il giudice, che si pone come intermediario tra un testo e un "pubblico" altrimenti in alcun modo comunicanti tra loro. Sia all'interprete musicale che al giudice allora si richiedono abilità retoriche: dopo aver delineato la fisionomia estetica dell'opera o del testo legislativo ed averne individuato i motivi lirici e i caratteri fondamentali, entrambi devono rappresentare la propria visione ai loro destinatari. Nei due casi, infatti, all'esecutore si richiede di esprimere la propria visione del testo in modo convincente, potendo così persuadere il proprio "pubblico". In questo aspetto torna inoltre ad evidenziarsi ancora la differenza irriducibile tra creatore ed esecutore, poiché queste problematiche sono tendenzialmente tipiche solo del lavoro del

secondo. Compositori e legislatori, infatti, spesso non si pongono in modo determinante il problema della comprensione dell'opera da parte del pubblico, affidandosi appunto all'intervento mediatore dell'interprete.

Nell'interprete, infine, sia esso un musicista o un giurista, Graziosi ritiene di fondamentale importanza non perdere di vista l'aspetto del "mestiere". Tale osservazione è volta a scoraggiare coloro che, come Pugliatti, riconoscono nell'interpretazione la perenne e inevitabile creatività dello spirito. L'esercizio ripetuto e il fatto che alcune opere entrino a far parte del repertorio di un artista (così come anche l'affinarsi del mestiere e della tecnica per il giurista) portano inevitabilmente al deterioramento delle più alte virtù creative, riconvertendole in virtù meramente meccaniche. Superando la "crisi" che affligge l'interprete nel primo approccio col testo e avendo quindi egli ormai inteso e assunto il valore e il significato dell'opera, l'interpretazione perderà ovviamente la spinta creativa data dall'ispirazione iniziale. Il testo dell'opera o dell'atto saranno infatti già presenti e cristallizzati nella memoria dell'esecutore, che tenderà naturalmente a ripetere l'analisi già effettuata in passato.

L'ultimo aspetto dell'analisi proposta da Graziosi che appare interessante ai fini del nostro lavoro riguarda la possibilità di individuare una gerarchia all'interno della categoria dei musicisti, separando coloro che tipicamente si attengono e devono attenersi alla fedele riproduzione, da coloro che invece manifestano attitudini creative. Con un discorso che sembra avvicinarsi molto al concetto ottocentesco del *genio*, egli afferma infatti che ad alcuni strumentisti si possa riconoscere lo status di veri e propri creatori, date le loro superiori capacità di scoprire o sfruttare al massimo le virtù tecniche dei propri strumenti. Musicisti quali Horowitz, Rubinstein o Segovia, infatti, hanno rivoluzionato le tradizioni e le consuetudini strumentali, cimentandosi in esecuzioni di eccezionale levatura, irripetibili e non imitabili. Una menzione particolare viene poi rivolta ai musicisti del jazz, che egli stesso definisce «il più vivo fenomeno esecutivo del nostro tempo»<sup>43</sup>. Riferendosi a celebri strumentisti quali Armstrong, Goodman e Hawkins Graziosi afferma che sarebbe partito preso non riconoscere loro «un valore paragonabile a quello di un Liszt o di un Paganini. E se pensiamo all'aspetto dell'improvvisazione collettiva, il jazz non ha precedenti nella storia della musica e segna, anche, la più forte espressione di musicalità sociale che mai si sia avuto»<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit., pag. 96.

<sup>44</sup> Ivi, pag. 97.

In questa sua analisi, infine, Graziosi dedica una riflessione apposita al ruolo particolare del direttore d'orchestra. Vedremo più avanti come anche numerosi studiosi a noi contemporanei considerino il direttore d'orchestra un interprete privilegiato, decidendo di sviluppare i loro lavori comparatistici proprio a partire dal confronto tra questa figura e quella del giudice.

Graziosi affronta anche questo ultimo tema mantenendo la propria posizione intermedia, ovvero cercando di non giustificare completamente né l'idea dell'interpretazione come pura tecnica né quella opposta che vede l'interpretazione come momento artistico e creativo.

Il direttore d'orchestra è sicuramente un interprete musicale *sui generis*, che dirige le esecuzioni altrui, senza doversi confrontare con gli ostacoli posti dai limiti intrinseci alla propria fisicità o alla materialità dello strumento musicale. I veicoli di cui egli dispone per comunicare la propria visione interpretativa sono gli sguardi, i gesti, le parole.

A un'analisi più attenta, però, Graziosi identifica anche il direttore d'orchestra come un vero e proprio musicista. L'orchestra è in realtà uno strumento (anche se particolarmente complesso) e per riuscire a suonarlo è necessario padroneggiare una tecnica speciale, che riguarda facoltà complesse e diverse da quelle tipiche di chi ha a che fare con un "semplice" strumento, quale il pianoforte o il violino. Anche il direttore d'orchestra, quindi, si pone l'obiettivo di far suonare il suo particolare strumento nel modo più vicino possibile al suo ideale interpretativo nei confronti della partitura. Il rendimento finale, allora, è anche in questo caso dovuto al compromesso tra le intenzioni che egli matura dentro di sé studiando la partitura e le proprie capacità realizzative, relative prevalentemente alla tecnica. Stando quindi bene attento a non confondere nemmeno stavolta l'interpretazione con un'attività puramente spirituale e di conseguenza creatrice, Graziosi individua la bontà del risultato ottenuto da questi interpreti privilegiati nella loro capacità di realizzare compiutamente le proprie visioni artistiche. La bellezza delle esecuzioni dirette dai grandi direttori sarebbe, infatti, dovuta principalmente alle loro elevate conoscenze e capacità tecniche più che a particolari intuizioni artistiche. Toscanini o Karajan, ad esempio, sono stati direttori d'orchestra di grandissima fama non perché abbiano partorito visioni artistiche esteticamente superiori a quelle dei loro colleghi, ma perché sono stati in grado di far esprimere l'orchestra in modo più vicino possibile ai loro propositi interpretativi. Da ciò discende ovviamente la conseguenza che queste figure coincidano in realtà con eccellenti tecnici della

direzione, più che con grandi artisti. A giustificazione di questa sua impostazione, Graziosi afferma di non voler sminuire la grandiosità di direttori, quali appunto Karajan o Toscanini, ma di voler mettere in evidenza l'importanza della tecnica, come elemento fondamentale e imprescindibile della loro arte. In questo modo l'autore replica fermamente a chi sostiene a spada tratta la creatività e l'originalità dell'interprete, poiché, dopo aver individuato il direttore come una figura particolare, superiore rispetto agli altri interpreti e più vicina alla creazione che alla semplice riproduzione, dimostra di voler comunque ancorare tale superiorità ad una dimensione strettamente tecnica. La loro straordinaria abilità non deriva quindi da particolari capacità artistiche di natura creativa, ma dalla modalità con cui essi riescono a guidare e seguire gli orchestrali. Per poter imporre la propria visione all'ensemble degli strumentisti, raggiungendo così il proprio obiettivo, il direttore deve fare appello a virtù puramente tecniche, dovute all'esperienza e alla perizia. Saranno allora più efficaci un'accorta conoscenza e una buona capacità di utilizzare gli strumenti tipici del proprio mestiere, rispetto a una genialità creativa brillante ma sfornita di mezzi adeguati a comunicare efficacemente le proprie intenzioni. Dell'intuizione artistica iniziale del direttore rimane allora molto poco, ossia la tensione lirica d'insieme e il disegno generale.

Il confronto tra questi tra autori mette in luce con chiarezza gli aspetti fondamentali sui quali si è incentrato il dibattito tra gli autori italiani che negli anni Quaranta si sono occupati del tema dell'ermeneutica giuridica e musicale.

In particolare, la posizione assunta da Graziosi nella sua disamina è decisamente interessante, in quanto incarna alla perfezione la continua tensione tra le due tesi principali. Abbiamo infatti illustrato la sua perfetta mediazione tra l'idea, espressa da Parente, dell'interpretazione come fatto puramente tecnico, necessariamente lontano dall'originalità e dalla creatività, e l'idea opposta, promossa da Pugliatti, secondo la quale l'interpretazione sarebbe invece attività dello spirito e quindi inevitabilmente creatrice. Da tali idee discende poi l'indicazione dell'interprete o come mero esecutore oppure come vero e proprio artista creatore. Anche in questo caso il pensiero di Graziosi si colloca esattamente a metà strada, come si evince dalla sua descrizione quasi incerta dei ruoli e delle caratteristiche dei vari musicisti e, soprattutto, della figura del direttore d'orchestra.

### **3. L'INTERPRETAZIONE: UNO SGUARDO AGLI ASPETTI TECNICI, TRA DIRITTO E MUSICA**

#### **3. 1 L'interpretazione: un'attività necessaria**

Fin qui abbiamo analizzato l'origine e l'evoluzione del concetto di interpretazione, dimostrandone la rilevanza fondamentale sia in ambito giuridico che in ambito musicale. Abbiamo inoltre passato in rassegna il pensiero dei principali autori che per primi si sono dedicati allo studio comparato di questo tema e sottolineato l'esistenza di una stretta relazione tra i due ambiti, indipendentemente dall'introduzione di un settore di studi consapevolmente ed esplicitamente dedicato ad essa.

Possiamo allora procedere oltre, dedicandoci adesso a esaminare in una prospettiva prettamente tecnica il lavoro degli operatori che si relazionano con la musica e con il diritto.

Sembra essere ormai pacificamente condivisa l'idea secondo la quale, nel diritto come nella musica, l'interpretazione è un'attività fondamentale, che permette il passaggio dalla dimensione testuale a quella concreta. Solo in questo modo, infatti, si può effettivamente porre in atto quanto altrimenti rimarrebbe mero enunciato teorico, lettera morta. Per riprendere le parole del già citato Graziosi «La partitura è un'entità astratta e potenziale: note, parole, segni, da ridurre e tradurre in canto, in musica. A esser brevi: l'opera pittorica è il quadro, l'opera musicale non è la pagina, ma è nella pagina. Poiché la pagina nella sua materialità non è la musica»<sup>1</sup>. I testi che costituiscono leggi o brani musicali «si concretizzano in prodotti intenzionali, il cui significato non può essere colto senza procedere ad un'interpretazione del senso»<sup>2</sup>. Infatti, come nel caso della redazione di un atto normativo, nonostante la scrittura dia al compositore la possibilità di ancorare le note sul pentagramma e di aggiungere indicazioni a margine o in calce, tale fissazione non permette mai di fornire tutte le informazioni necessarie affinché dal testo si possa trarre un'unica interpretazione. A prescindere dalle eventuali lacune accidentali che potrebbero presentarsi nel testo sia musicale che giuridico, difatti, il linguaggio è ormai pressoché

---

<sup>1</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit., pag. 17.

<sup>2</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit. pag. 435.

riconosciuto come un mezzo tendenzialmente incompiuto e polisemantico. A sostegno di questa tesi, il famoso direttore d'orchestra argentino-israeliano Daniel Barenboim afferma: «Leggere una partitura è un processo estremamente complesso e coinvolgente, che non consente soluzioni immediate e definitive. La partitura di una grande opera racchiude nelle sue pagine più “soluzioni” di quanti non siano gli interpreti con i loro punti di vista personali, perché ogni singolo interprete è in grado di trovare più di una soluzione»<sup>3</sup>.

Ai testi quindi deve essere attribuito un significato preciso, all'interno di un determinato contesto. In entrambe le materie, è ormai comunemente superata l'idea espressa con il brocardo “*in claris non fit interpretatio*”, ovvero la convinzione della possibilità di fare a meno dell'interpretazione laddove il testo fosse espresso in modo sufficientemente chiaro. Nel testo giuridico e nella partitura musicale, infatti, sono racchiusi segni grafici (parole e note) che veicolano un significato solo parzialmente univoco. Riprendendo le parole di Barenboim: «la musica prende vita solo quando una persona o un gruppo di persone si mette a suonarla. L'interprete è l'unico elemento essenziale di un pezzo musicale che non sia indicato sulla pagina e senza il quale la musica non può essere musica»<sup>4</sup>. L'applicazione pratica necessita quindi di un intervento precedente, volto alla specificazione del significato, che tenga ovviamente conto anche del contesto nel quale il testo in esame è collocato. Ogni disposizione normativa è infatti chiaramente inserita in un contesto giuridico più ampio, rappresentato da una legge o da un codice, a sua volta inserito in un ordinamento, e così via. Allo stesso modo, una semplice frase musicale farà certamente parte di una pagina, inserita a sua volta in uno spartito, che probabilmente sarà a sua volta contenuto in un'opera più estesa. L'interpretazione inoltre tende ad assumere una struttura gerarchica, sia perché alcune indicazioni ermeneutiche appaiono più autorevoli di altre e tendono a imporsi sui lavori successivi, sia a causa della stessa struttura gerarchica in cui i documenti sono posti tra loro. Oggetto di

---

<sup>3</sup> D. Barenboim, *La musica è un tutto*, Feltrinelli, Milano, 2012, pag.14, citato in A. Salvador, “*La musica è un tutto*” e il diritto? *Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim* in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013, <http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>.

<sup>4</sup> D. Barenboim, *La musica è un tutto*, cit., pag. 13, citato in L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013, <http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>.

interpretazione non sono, infatti, solo le leggi, ma anche i regolamenti, i provvedimenti e le costituzioni. Essendo la Costituzione il fondamento delle altre norme positive, è sulla base dell'interpretazione di questa che verranno poi applicate le norme di rango inferiore. Ugualmente, i singoli brani verranno interpretati anche secondo i principi emersi dall'esame di testi di argomento musicale o di interesse musicologico, ai quali si riconosce particolare autorevolezza. Le regole che indirizzeranno l'operato dei giudici e degli esecutori sono allora frutto di una catena di molteplici rimandi, generati all'interno di un preciso contesto, una data comunità interpretativa.

La mancanza di univocità nelle indicazioni testuali è resa palese anche dall'osservazione di due elementi tipici uno dell'ambito musicale e l'altro dell'ambito giuridico.

Nel 1816 viene brevettato il metronomo, un nuovo strumento che scandisce il tempo in modo sonoro e visivo, in base a valori predefiniti. Il nome stesso di questo strumento attira subito l'attenzione del giurista, poiché, essendo composto dalle parole greche *metron* (misura) e *nomos* (regola), evoca immediatamente un'intenzione normativa. Il metronomo risponde all'esigenza atavica di "dominare il tempo" che l'uomo ha da sempre manifestato. In particolare, per quel che interessa ai fini del nostro lavoro, esso permette di rendere omogenea la scansione ritmica e quindi aiuta a regolare uno degli aspetti fondamentali dell'esecuzione musicale. Questo strumento si dimostra utile per quei compositori che vogliono fornire all'esecutore indicazioni precise per restringere i margini delle sue possibilità di intervento, provando così a controllare il destino futuro della loro composizione. Negli spartiti sono infatti frequentemente inserite indicazioni relative al tempo, quali *lento*, *adagio*, *andante*, *andante con brio*. Ma qual è il valore effettivo di queste espressioni nella pratica musicale? Quanta coercizione riescono ad esercitare concretamente sull'operato dell'interprete?

La stessa considerazione può essere fatta per alcune espressioni frequentemente utilizzate nel linguaggio giuridico e comunemente indicate come "clausole generali", quali per esempio *interpretazione secondo buona fede*, *diligenza del buon padre di famiglia* oppure ancora la celeberrima *oltre ogni ragionevole dubbio*. La formulazione delle clausole generali si ricollega strettamente al tema della vaghezza delle norme, e, in particolare, al fatto che talvolta tale ambiguità nella formulazione testuale sia non solo consapevole ma anche intenzionale da parte del legislatore. Non è infrequente, infatti, che il legislatore costruisca le disposizioni in modo intenzionalmente indeterminato, richiedendo un'integrazione successiva «sovente di



carattere valutativo, da parte del giudice, il quale, nel concretizzare la fattispecie normativa, fa normalmente leva su criteri esterni al diritto»<sup>5</sup>, derivanti ad esempio dall'etica, da senso comune, dal contesto sociale, ecc.

Anche in questo caso possiamo allora domandarci quale sia la reale forza normativa di tali espressioni, ovvero quale condizionamento concreto esse portino alla decisione del giudice<sup>6</sup>.

Sarebbe eccessivo ipotizzare che tutte queste espressioni fossero completamente vuote, prive di qualsiasi significato. Nel tempo gli operatori, la critica e la dottrina si sono spesso preoccupati di attribuire loro un senso preciso e si è certamente giunti, in entrambi i settori, alla determinazione di un nucleo minimo di significato, comunemente condiviso. Quel che appare qui interessante rilevare è però il carattere innegabilmente convenzionale di queste espressioni, dal quale discende il paradosso per cui *anche le direttive sull'interpretazione necessitano a loro volta di essere interpretate*. Il fatto che il loro carattere rimanga sostanzialmente relativo e mutevole, soggetto a cambiamenti (anche radicali) al variare del contesto di riferimento, rende allora ancora più evidente l'imprescindibilità del momento interpretativo nell'applicazione del testo giuridico e musicale.

### **3. 2 Caratteristiche fondamentali dell'interpretazione giuridica... e musicale**

Dalle considerazioni preliminari, che descrivono l'interpretazione come un'operazione intellettuale che coinvolge un soggetto e un oggetto al fine di attribuire a questo un significato concreto, discendono alcune conseguenze che si ritrovano specularmente anche analizzando il fenomeno dell'esecuzione musicale.

Nonostante la tesi secondo la quale ogni oggetto ammetterebbe una ed una sola interpretazione sia sostenuta da un filosofo autorevole come Dworkin<sup>7</sup>, possiamo affermare che ad oggi risulta essere in realtà più diffuso il pensiero contrario. Generalmente si ritiene infatti

---

<sup>5</sup> V. Villa, *Una teoria pragmaticamente orientata dell'interpretazione giuridica*, Giappichelli Editore, Torino, 2012, Pag. 200.

<sup>6</sup> A. Belvedere, *Le clausole generali tra interpretazione e produzione di norme*, in «Politica del diritto», 1988; V. Velluzzi, *Le clausole generali. Semantica e politica del diritto*, Giuffrè, Milano, 2010.

<sup>7</sup> Cfr. R. Dworkin, *L'impero del diritto*, Il Saggiatore, Milano, 1989 e *Taking Rights Seriously*, Harward University Press, Cambridge, 1977.

che, essendo l'attività ermeneutica volta a chiarire qualcosa di non univoco, da ogni oggetto potranno derivare più interpretazioni, ovvero qualsiasi oggetto potrà essere *compreso* in vari modi diversi. La pluralità di risultati interpretativi non è però del tutto illimitata. Tale varietà deve ovviamente mantenersi nell'ambito della ragionevolezza ed essere quindi contenuta all'interno di uno spazio preciso, delimitato dalla lettera del testo e da altri parametri che pongono all'interprete limiti invalicabili. L'ideale, perseguito dagli Illuministi, di una norma chiara che rendesse superflua qualsiasi interpretazione, risulta allora essere frutto di un equivoco. Anche di fronte alle formulazioni testuali più semplici, apparentemente univoche, il cui significato sembra essere indiscutibile, ci si trova in realtà di fronte ad un'interpretazione preliminare, una vera e propria decisione sul senso da attribuire all'espressione in esame. L'ideale illuminista allora invertiva il fine con il punto di partenza, essendo la chiarezza il risultato di un'operazione intellettuale obbligatoriamente successiva alla formulazione letterale o grafica. Parlare di interpretazione significa allora necessariamente parlare di più interpretazioni. Come afferma anche Riccardo Muti, celebre direttore d'orchestra, «non esiste una verità interpretativa con l'iniziale maiuscola: l'interpretazione è sempre relativa»<sup>8</sup>. Si tratta dunque di un momento di passaggio, un'attività intellettuale che consente di “trasformare” la lettera di un testo in qualcosa di effettivamente concreto, declinato nella realtà quotidiana<sup>9</sup>.

È proprio su questo passaggio che si instaura sia la differenza tra il concetto di disposizione e quello di norma, che quella tra la scrittura musicale e la musica in sé, intesa come fenomeno fisico e sonoro. Se non ci fosse l'intervento interpretativo non si unirebbero mai questi elementi, mantenendo la musica e il diritto su un piano puramente potenziale e teorico. L'attribuzione di un significato concreto dell'enunciato giuridico, in quanto *norma*, è opera del giudice e non del legislatore. Allo stesso tempo la trasformazione della pagina musicale in suono è opera dell'esecutore e non del compositore dell'opera. Questo passaggio può ovviamente assumere diverse accezioni, come dimostrano le posizioni discordanti assunte in merito da alcuni illustri studiosi. Müller, per esempio, fondatore della dottrina strutturante del diritto, dequalifica il rapporto tra disposizione e norma, ritenendo che non sia possibile fissare un orizzonte di senso a partire dal testo legislativo. Essendo il

---

<sup>8</sup> Il pensiero di R. Muti sull'interpretazione, tratto da alcune lezioni tenute dal maestro, è riportato in L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione*, cit.

<sup>9</sup> Cfr. G. Zaccaria, *La comprensione del diritto*, Editori Laterza, Roma, 2012.

linguaggio uno strumento eccessivamente instabile, l'autore del testo non può creare norme ma può solo limitarsi a fornire alcuni elementi all'interprete, che dovrà poi compiere un atto effettivamente strutturante, ponendo egli stesso la norma giuridica. Di diverso avviso sono invece i sostenitori delle teorie ermeneutiche giuridiche, i quali ritengono che la prassi interpretativa abbia sostanzialmente la funzione di concretizzare le norme, collegando i due elementi fondamentali della redazione del testo e dell'attribuzione di un significato<sup>10</sup>.

Tra gli assunti fondamentali e generalmente condivisi c'è anche il fatto che l'interpretazione debba sempre riferirsi ad un oggetto diverso da sé. Questa attività, infatti, sarà sempre riferita a un qualcosa (testo musicale o giuridico) che sia capace di ricevere un'attribuzione di significato e di porre alla stessa alcune limitazioni. È proprio la relazione con il suo oggetto che stringe il cerchio degli esiti possibili, togliendo all'interpretazione «la tentazione di credersi onnipotente»<sup>11</sup>. Dovendo relazionarsi con un determinato oggetto, allora, l'interprete dovrà rispettarne la coerenza e la razionalità, non potendo né aggiungere ad esso elementi inadeguati né attribuire allo stesso un significato inappropriato.

Un altro elemento fondamentale, condiviso nell'esperienza giuridica e in quella musicale, riguarda l'impossibilità di prescindere dalle intenzioni dei soggetti coinvolti nel procedimento ermeneutico. L'intenzione originaria coincide con il disegno dell'autore, il progetto da cui è scaturito il testo in oggetto. Come abbiamo già sottolineato in precedenza, il testo permette all'autore di cristallizzare la propria volontà e trasmetterla nel tempo, indipendentemente dalla propria presenza fisica o dal permanere della propria posizione di autorità. La concreta realizzazione dei propositi dell'autore passa però necessariamente anche attraverso le intenzioni del soggetto esecutore. Con l'elaborazione del testo l'autore entra a far parte di un circolo ermeneutico e si pone necessariamente in relazione con i soggetti che interverranno successivamente, ovvero coloro che si occuperanno dell'applicazione dello stesso. La definizione del significato del testo sarà, infatti, sempre intersoggettiva ed esso potrà concretizzarsi solo all'interno di un dialogo tra più parti, che si incontrano sul terreno comune di uno stesso linguaggio ed un insieme di concetti previamente condivisi. Se così non fosse, l'oggetto iniziale

---

<sup>10</sup> Cfr. F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.

<sup>11</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit., pag. 119.

resterebbe inerte, isolato, incompiuto. Del resto, sia per il diritto che per la musica, l'aspetto della comunicazione riveste un ruolo di fondamentale importanza. Entrambe queste pratiche si risolvono e si realizzano completamente solo nel momento in cui mettono in relazione soggetti diversi, per esempio esprimendo un comando, imponendo un divieto, guidando un'azione, dirigendo una performance o eseguendo un brano. Inoltre, tale comunicazione può mettere in relazione anche contesti temporali ben diversi tra loro, come avviene quando il testo viene applicato in un momento molto distante da quello in cui è stato redatto. In tali casi il testo potrà dialogare con i soggetti appartenenti a un contesto diverso da quello originario, grazie alla sua capacità di estendere i propri orizzonti anche aldilà delle intenzioni iniziali dell'autore, rendendosi disponibile a interpretazioni che rispondano alle diverse esigenze degli utenti attuali. Il significato, allora, non potrà mai prescindere dall'incontro tra le intenzioni di colui che "parla" e la reazione che queste provocano in colui che "ascolta". L'intenzione di una sola parte, infatti, pur potendosi dirigere e avvicinare verso un dato obiettivo, non può mai esaurire il significato della propria azione. In altre parole, il significato di un'azione non coincide mai esattamente con ciò che il soggetto agente vorrebbe che la propria azione significasse. La necessità di ricorrere all'interpretazione è allora un segno evidente della limitatezza delle intenzioni umane.

Inoltre, pur non potendo intervenire liberamente sull'oggetto con il quale si relaziona, anche inconsciamente, l'interprete "aggiunge" sempre qualcosa all'intenzione originaria dell'autore. In ogni caso, difatti, il comprendere interpretativo non avviene mai al di fuori di un determinato contesto. Il giudice o l'esecutore musicale si muovono necessariamente all'interno di una precisa comunità, caratterizzata da determinati presupposti culturali e schemi assiologici, ma anche dallo sviluppo del linguaggio comune e di quello professionale, dall'evoluzione degli orientamenti della critica e della dottrina. Questo insieme di elementi condiziona inevitabilmente l'interprete, che, anche inconsciamente, li riverserà nella propria attività ermeneutica, ponendo quindi le proprie *intenzioni* in relazione dialettica con quelle originarie dell'autore.

Questo tema si ricollega immediatamente a quello della precomprensione, cui abbiamo già accennato descrivendo il pensiero di Graziosi. Come illustrato dalla filosofia ermeneutica, ogni interprete porta con sé un insieme di modelli, prodotti dalla cultura e dalla tradizione nella quale egli si inserisce. Dal legame tra l'interprete ed il suo contesto di appartenenza, che genera la partecipazione ad un senso comune, deriva inevitabilmente la

formazione di determinate aspettative di significato nei confronti dei testi. Non si tratta quindi di un elemento meramente empirico o psicologico, ma dell'appartenenza ad una precisa tradizione. Questo insieme di aspettative genera quindi un'ipotesi immediata di significato, che successivamente si lascia correggere, adeguare e migliorare, nel progredire del rapporto dialettico con il testo, che caratterizza l'attività interpretativa. Muovendo dall'aspettativa originaria, dialogando con la lettera del testo e indagando per risalire alle intenzioni originali dell'autore, l'interprete allora perfeziona le sue ipotesi iniziali e opera una selezione tra le interpretazioni possibili. L'attività ermeneutica si sviluppa pertanto sullo schema logico di domanda e risposta: a partire da quello che l'interprete già conosce e già si aspetta, egli interroga il testo e nello stesso individua le risposte e risolve la propria ricerca di significato. L'orizzonte di condizionamenti che, almeno inizialmente, influiscono sul lavoro dell'interprete non è mai di natura semplicemente personale<sup>12</sup>. Ovviamente, infatti, facendo riferimento alle *intenzioni dell'interprete* non si intendeva giustificare un suo intervento volontario e arbitrario in modifica delle intenzioni originarie e dei limiti sostanziali posti dalla lettera del testo. Anche la precomprensione, chiaramente, non deve essere ridotta a mero pregiudizio negativo, con una valutazione semplicistica e superficiale. Con tali espressioni si intendeva invece fare riferimento ad un orizzonte più ampio, nel quale convivono elementi diversi e complessi che inevitabilmente condizionano il modo in cui l'interprete si confronta con il testo e il significato che egli si aspetta di individuare. Divenendo man mano consapevole del contesto al quale appartiene, l'interprete può ovviamente imparare a riconoscere i caratteri fondamentali del proprio "ambiente" e quindi a limitare il condizionamento che questi possono esercitare sul suo operato. In questo modo egli diventerà in grado di gestire le proprie aspettative e allontanare dalle proprie *intenzioni* gli elementi puramente irrazionali. Ammettendo pacificamente l'impossibilità di prescindere da tutti i fattori che generano la precomprensione e che possono influenzare l'attività ermeneutica, si richiede all'interprete di condurre la propria argomentazione in modo razionale e congruente, tanto da renderla logicamente condivisibile e metterla a riparo dalle eventuali accuse che potrebbero provenire da chi vorrebbe che questa fosse pura, incontaminata e prettamente tecnica. Il riconoscimento della centralità del dialogo tra diverse parti (e diverse intenzioni) nell'attività ermeneutica, sia essa musicale o

---

<sup>12</sup> Cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.; F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.

giuridica, permette di non limitarsi alla prospettiva soggettivistica. Il comprendere è, infatti, sostanzialmente caratterizzato dall'intersoggettività ed in essa trova garanzia e terreno fertile per un continuo sviluppo.

### **3. 3 Vari interpreti per vari tipi di interpretazione**

Tra le varie distinzioni che si possono elaborare all'interno dell'attività interpretativa, prendiamo adesso in considerazione quella relativa ai soggetti che interpretano i testi.

Sia in relazione al testo giuridico che in relazione a quello musicale, infatti, il ruolo di interprete può essere ricoperto da vari soggetti. Dal tipo di mansione ad essi affidata nel contesto al quale appartengono dipenderà poi l'autorità della loro espressione, ovvero la forza normativa della loro interpretazione.

#### **3. 3. 1 L'interpretazione ad opera dei soggetti a ciò espressamente designati**

Una prima ipotesi da prendere in considerazione è quella che riguarda l'interpretazione esercitata dal soggetto ad essa espressamente preposto. Facendo riferimento all'ambito giuridico, tale ipotesi è quella in cui ad interpretare sia il giudice ordinario nell'esercizio della propria funzione giurisdizionale. L'interpretazione di questo tipo è decisoria ed ha effetti giuridici ben precisi, poiché come ci ricorda l'art. 2909 c.c. «fa stato ad ogni effetto tra le parti, i loro eredi o aventi causa»<sup>13</sup>. Da tale interpretazione quindi deriva una sentenza efficace *inter partes*, cioè avente effetti circoscritti al caso dal quale è scaturita. Le decisioni emanate da tali giudici allora non producono effetti giuridici in capo a soggetti estranei al processo (terzi) e, facendo riferimento agli ordinamenti di Civil Law, nessun giudice avrà il dovere di conformare la sua decisione ad un intervento giurisdizionale precedente. Ciascun giudice, quindi, svolge il proprio compito in autonomia, essendo soggetto solo alla legge<sup>14</sup>. Diversamente, negli

---

<sup>13</sup> Art. 2909 c.c., *Cosa giudicata*: «L'accertamento contenuto nella sentenza passata in giudicato fa stato a ogni effetto tra le parti, i loro eredi o aventi causa».

<sup>14</sup> L'opinione maggioritaria ritiene che la giurisprudenza nel nostro ordinamento non sia fonte formale di produzione del diritto, anche se in alcune sentenze la

ordinamenti di Common Law, invece, i precedenti giurisprudenziali sono ritenuti vincolanti.

Questa impostazione teorica, in realtà, non è pienamente soddisfacente. Dobbiamo infatti precisare che, pur non esistendo una regola espressamente formulata, alcune decisioni godono di una certa efficacia persuasiva, se pure non siano di per sé vincolanti. È facile immaginare, per esempio, che la decisione emanata da un giudice di primo grado in contrasto con l'orientamento interpretativo della Corte di Cassazione, sarà molto probabilmente impugnata vittoriosamente dalla parte soccombente. Spesso quindi i giudici ordinari tendono a conformare il loro operato ai precedenti giurisprudenziali, sebbene non siano formalmente obbligati a farlo. Considerazioni dello stesso tipo possono essere svolte relativamente agli interpreti musicali, siano essi strumentisti o direttori d'orchestra. Questi, infatti, si trovano di fronte ad un testo e ne concretizzano il contenuto, essendo tendenzialmente soggetti solo al rispetto dei segni grafici contenuti nella pagina musicale. Inoltre, la loro interpretazione vincola, in linea di massima, solo le parti coinvolte in quella precisa esecuzione, senza avere ripercussioni sull'operato dei futuri esecutori. Anche in questo caso, però, si verifica lo stesso fenomeno che abbiamo appena sottolineato in riferimento ai giudici. Pur non esistendo in questo ambito alcun interprete dotato di vera e propria capacità normativa, è frequente che le interpretazioni eseguite da alcuni di essi acquistino una notevole efficacia persuasiva. Quando si affermano interpreti dotati di particolari capacità, ai quali viene riconosciuta una certa autorevolezza o che siano comunque in grado di ricevere un forte apprezzamento dalla critica e dal pubblico, è molto probabile che altri, soprattutto di fama inferiore, nell'avvicinarsi agli stessi brani e alle stesse opere prendano ispirazione dalle loro esecuzioni, trasformandole in una sorta di *precedente*.

### **3. 3. 2 L'interpretazione dottrinale e la critica musicale**

Un'altra ipotesi riguarda quegli interpreti il cui intervento è tendenzialmente "astratto", ovvero i giuristi accademici da un lato, i critici dall'altro. Tali operatori formulano osservazioni nelle loro pubblicazioni, quali ad esempio monografie, manuali, saggi, commenti, articoli in riviste specializzate. Questo tipo di

---

Cassazione sembra sostenere la tesi opposta. A titolo esemplificativo, si indicano: Cass. 10524/1998 e Cass. 434/1999.

interpretazione ha un carattere prettamente teorico, a meno che gli stessi soggetti non esercitino contemporaneamente più professioni, per esempio può darsi il caso di un accademico che sia anche avvocato, oppure l'ipotesi di un musicista o direttore d'orchestra che si occupi di critica parallelamente alla propria attività concertistica. In ambito giuridico si parla in questo caso di interpretazione *dottrinale*.

L'attività di questi interpreti può avere diversi obiettivi e le loro osservazioni possono essere rivolte a diversi interlocutori. Può trattarsi, per esempio, di attività puramente cognitiva, semplicemente volta a contribuire alla conoscenza della materia, oppure di attività propositiva, cioè un'interpretazione formulata come una proposta nei confronti dei soggetti che si occupano di emanare e applicare le disposizioni.

Un caso particolare è quello in cui le interpretazioni di tali operatori acquistano un valore propriamente concreto. Ad alcuni accademici e critici può infatti essere riconosciuta particolare autorevolezza, al punto da rendere le loro osservazioni persuasive nei confronti degli operatori giuridici, che adeguano ad esse la propria attività. La dottrina, infatti, contribuisce effettivamente alla creazione del diritto quando le considerazioni che questa propone vengono fatte proprie e quindi applicate dagli organi a ciò competenti. In questo modo le "norme", se così si può dire, di formulazione dottrinale entrano a far parte del diritto vivente<sup>15</sup>. Lo stesso avviene quando le valutazioni mosse da figure di spicco, quali possono essere insegnanti o critici particolarmente autorevoli, esercitano un forte effetto persuasivo sugli interpreti musicali, al punto da condizionarne le esecuzioni. Sono proprio questi i casi, cui abbiamo già accennato in precedenza, nei quali il procedimento di interpretazione e applicazione del testo viene ad assumere la forma di una relazione tetradica. In questo modo, infatti, vengono ad essere coinvolti quattro diversi soggetti: alla relazione tra l'autore del testo, il soggetto deputato all'applicazione dello stesso e il destinatario dell'interpretazione si aggiunge appunto un soggetto esterno che, con le proprie indicazioni, influenza il procedimento ermeneutico.

Relativamente alle ipotesi in cui l'intervento di un soggetto esterno determina l'articolarsi in modo tetradico della relazione tra i soggetti coinvolti nell'interpretazione, appare interessante ricordare l'esperienza, tipica dell'ambito musicale, delle cosiddette "edizioni tecnico-interpretative". Si tratta di pubblicazioni nelle quali le opere

---

<sup>15</sup> A titolo esemplificativo possiamo rimandare a temi quali la responsabilità civile o il diritto dei contratti, nei quali la dottrina ha più volte esercitato una notevole influenza sulla giurisprudenza.



musicali sono riportate, non in base all'esatta duplicazione del manoscritto originale, ma in base alle trascrizioni, elaborazioni e revisioni effettuate successivamente da altri artisti, in veste di critici. Nelle edizioni interpretative, come del resto suggerisce il nome stesso, si ha quindi a che fare con opere già sottoposte ad un intervento ermeneutico. L'esecutore, allora, sarà concretamente condizionato da un dato ulteriore presente nel testo, ovvero gli elementi inseriti da chi ha effettuato la revisione critica. Anche se introdotte con l'intento ideale di aiutare l'esecutore a comprendere meglio le "reali" intenzioni del compositore, tali aggiunte rappresentano comunque il risultato di vere e proprie interpretazioni e quindi di determinate scelte. Inoltre, sappiamo bene che i risultati di più analisi ermeneutiche, condotte da soggetti diversi, saranno molto probabilmente diversi, anche se riguardanti lo stesso testo e volte al raggiungimento dello stesso obiettivo. Sarà quindi ragionevolmente possibile imbattersi in edizioni tecnico interpretative riguardanti la medesima opera che paradossalmente individuino in modo molto diverso "l'intenzione originaria dell'autore".

Queste particolari edizioni dei testi musicali hanno avuto comunque grande fortuna, dando luogo allo sviluppo di apposite collane interne alle pubblicazioni musicali di varie case editrici, quali ad esempio Curci o Ricordi. A titolo esemplificativo possiamo ricordare un'edizione tecnico-interpretativa di *Children's corner* di Claude Debussy elaborata da Giovanni Dell'Àgnola ed edita da Curci<sup>16</sup>. Come si può facilmente constatare osservando la nota premessa al testo, l'autore di questa edizione precisa il significato dei segni grafici, in particolare riferiti all'uso del pedale destro che ha aggiunto allo spartito, influenzando in maniera consistente sull'approccio del futuro esecutore al testo. Con le diverse indicazioni infatti si vuol suggerire all'esecutore "una tenuta di pedale non abbassato completamente [...]", oppure "un rapido cambio di pedale", o ancora si suggerisce di "[...] sfumare il suono mediante il graduale sollevamento del pedale stesso".

Un'altra pratica che, infine, vale la pena ricordare è quella delle edizioni cosiddette "critiche", in uso sia in ambito giuridico che in ambito musicale.

Con l'espressione "edizione critica" si fa comunemente riferimento a quelle pubblicazioni che mirano a ristabilire la forma "autentica" del testo, ovvero a fornire ai futuri lettori o interpreti documenti che siano il più possibile fedeli all'idea originaria dell'autore.

---

<sup>16</sup> C. Debussy, *Children's Corner*, Edizione tecnico-interpretativa di G. Dell'Àgnola, Curci, Milano, 1979.

L'obiettivo principale di queste edizioni è, dunque, prettamente filologico e viene perseguito mediante l'eliminazione degli elementi testuali non dovuti all'intervento dell'autore. Confrontando numerosi materiali, tra cui i manoscritti e le versioni che hanno circolato successivamente, si individuano così le aggiunte, i ritocchi, le correzioni che nel tempo si sono cristallizzate, divenendo parte integrante del testo, e rendendo il materiale "impreciso" e sempre più lontano dall'intenzione di chi lo ha redatto. Con queste edizioni, che mirano ad una sorta di "purificazione" del testo, si riesce anche ad osservare la storia e l'evoluzione dell'opera, controllando le varie edizioni elaborate dallo stesso autore e potendo meglio comprendere le sue modalità e intenzioni compositive.

Operazioni di questo tipo si possono ricondurre a quella che in gergo giuridico è definita interpretazione "originalista", che si declina secondo due possibili varianti: la variante volta ad attribuire al testo il significato linguistico originario (ovvero il significato che le parole avevano al tempo dell'emanazione) e la variante intenzionalistica, che invece si propone di risalire al senso originariamente voluto dall'autorità emanante<sup>17</sup>.

Un esempio pratico pubblicazioni musicali di questo genere è dato dalla collana «Edizioni Critiche», pubblicata da Ricordi, all'interno della quale si trovano testi dedicati alla ricostruzione della struttura originaria delle opere di grandi artisti del passato, quali Vincenzo Bellini, Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi<sup>18</sup>.

### 3. 3. 3 Un'ipotesi particolare: l'interpretazione *autentica*

Un'altra possibilità, assai più rilevante per i suoi effetti, è rappresentata dall'interpretazione che nel linguaggio giuridico è comunemente definita *autentica*. Si tratta dell'interpretazione fornita dallo stesso organo che ha precedentemente emanato l'atto normativo. L'esempio più classico è quello del legislatore che interviene per specificare il contenuto di una legge, magari per porre un freno al proliferare di interventi dottrinali o giurisprudenziali contrastanti. Questo tipo di interpretazione può essere formulato solamente in astratto, poiché l'organo che ha emanato l'atto può intervenire solo al fine di precisarne la portata. Se intervenisse nella decisione del caso concreto, invece, abuserebbe dei propri poteri, invadendo l'ambito di esercizio della funzione giurisdizionale così

---

<sup>17</sup> Cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit. pag. 100.

<sup>18</sup> <http://www.ricordi.it/cms/edizioni-critiche>.

come posto dall'art. 102 comma 1 della Costituzione<sup>19</sup>. L'interpretazione autentica del diritto, inoltre, essendo contenuta in un testo legislativo, ha effetti giuridici *erga omnes* (a differenza di quella giudiziale che come abbiamo visto è efficace *inter partes*). Tali interventi sono comunemente considerati ricognitivi, e non creativi, in quanto non innovano propriamente il diritto, essendo finalizzati alla precisazione del contenuto di un atto preesistente. Per lo stesso motivo si ritiene pacificamente che essi abbiano effetto retroattivo: trattandosi di mera delucidazione, si presuppone infatti che l'atto abbia esattamente lo stesso significato che aveva nel momento in cui è stato emanato<sup>20</sup>.

Un fenomeno simile si può ravvisare anche in ambito musicale, quando sono i compositori stessi ad occuparsi dell'interpretazione dei testi da loro composti. In tali casi, chiaramente, si ricompone la frattura tra autore ed esecutore e vengono meno i problemi dovuti alla necessità di rintracciare nello spartito le intenzioni originarie del compositore. Tutto ciò può avvenire in due casi, vale a dire quando il compositore esegue materialmente la propria opera, suonando egli stesso uno strumento, oppure quando dirige un'orchestra che si appresta ad interpretare l'opera da lui composta. Inizialmente tali interventi avevano una portata irrimediabilmente limitata e, con essi, l'autore poteva chiarire il significato della propria composizione solo a coloro che assistevano alla sua performance o ai componenti dell'ensemble da lui diretto.

Con l'evoluzione della tecnologia le cose sono ovviamente cambiate. Come abbiamo accennato nel primo capitolo, infatti, tra l'Ottocento e il Novecento si diffonde la pratica della registrazione delle opere musicali su supporto fonografico. Per la prima volta, con questa innovazione, ai compositori viene data quindi la possibilità di fissare in modo permanente la loro opera, e in particolare, l'idea originaria

---

<sup>19</sup> Art. 102 comma 1, Cost. «La funzione giurisdizionale è esercitata da magistrati ordinari istituiti e regolati dalle norme sull'ordinamento giudiziario».

<sup>20</sup> Rispetto al tema dell'interpretazione autentica, sembra opportuno accennare al significato che tale espressione assume nell'opera di Kelsen. Questa formula, solitamente usata per indicare l'interpretazione formulata dallo stesso autore, per il filosofo tedesco indica invece quella elaborata dall'organo che applica il diritto, con funzione latamente "creativa". Essa, inoltre, si distingue dall'interpretazione *scientifica*, ovvero l'attività di descrizione di tutti i possibili significati di una data norma.

Cfr. M. Troper, *Per una teoria giuridica dello Stato*, Guida Editori, Napoli, 1998; F. Viola, *H. Kelsen e l'interpretazione delle norme*, estratto dal volume *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, Edizioni Celup, Palermo, 1974.

che essi avevano al momento in cui la composero. Molti grandi compositori si dedicheranno a questo tipo di registrazioni, soprattutto eseguendo le proprie opere al pianoforte. È facile immaginare che avere questo nuovo strumento a disposizione aiuterà i compositori a trasmettere la loro idea sonora, limitando i margini di legittimo intervento del futuro esecutore.

### 3. 3. 4 L'interpretazione autentica musicale nell'analisi di Graziosi

A questo proposito risulta molto interessante gettare uno sguardo alla particolare analisi fatta da Giorgio Graziosi nel suo libro *L'interpretazione musicale*, di cui abbiamo già fatto menzione in precedenza.

Tra i vari argomenti a cui è dedicato il suo lavoro, egli, infatti, inserisce una parte intitolata *Come suonavano la loro musica*<sup>21</sup>, ovvero uno studio su alcuni celebri compositori (tra i quali Strauss, Ravel, Debussy, Bartók) in veste di pianisti esecutori di alcune delle loro musiche. Servendosi di incisioni discografiche in commercio e di testimonianze dirette, Graziosi passa quindi in rassegna alcuni esempi concreti di interpretazione musicale *autentica*.

Il dato curioso che emerge da queste osservazioni è il fatto che spesso lo stesso compositore sembri suonare la propria opera in modo diverso da quanto ci si potrebbe logicamente aspettare studiando lo spartito o essendo abituati alle esecuzioni proposte da altri interpreti. Ad esempio, esaminando l'ascolto delle incisioni in cui Debussy esegue le sue stesse opere, Graziosi mostra che spesso «la tecnica della scrittura pianistica debussiana tende a sfuggire dalle possibilità manuali dell'autore»<sup>22</sup>. Ascoltando il modo in cui egli esegue il suo preludio *Danseuses de Delphes*, sembra facile cogliere «qualche pecca», poiché «le note della melodia talvolta escono “morte”, gli accordi di seconda maggiore sui registri alti [...] suonano troppo deboli o non suonano affatto [...]»<sup>23</sup>. Riferendosi all'esecuzione del preludio *La danse de Pluck*, Graziosi dichiara addirittura: «lo spirito dell'invenzione creatrice viene tradito dalla tecnica insufficiente»<sup>24</sup>. Non essendo in grado di esprimere appieno quanto egli stesso ha

---

<sup>21</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit. pag. 111 – 137.

<sup>22</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit. pag. 125.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ivi, pag. 126.

fissato sullo spartito, sembra quindi che «nemmeno l'autore» possa «vantare alcun diritto a *dettar legge*»<sup>25</sup> rispetto alla propria opera.

Tuttavia, i commenti non sono sempre e solo negativi, poiché ascoltando, per esempio, la sua *Soirée dans Grenade*, dall'esecuzione di Debussy sembra emergere una straordinaria capacità di valorizzare le sfumature dinamiche indicate sullo spartito, sconosciuta agli altri esecutori (anche celebri) che si erano misurati con lo stesso brano.

Nel ragionamento di Graziosi, riaffiora allora la sensazione che il problema che sta alla base di qualsiasi attività interpretativa sia un problema di scelta «che non sarà mai né assoluta né valida ovunque e per chiunque»<sup>26</sup>. Le scelte interpretative di Debussy, infatti, nonostante talvolta sembrino obbligate dalle sue ridotte capacità tecniche, risultano alla fine in linea con il suo stile impressionista, tipicamente “appannato”, che sicuramente non si addiceva alla maggior parte degli altri interpreti.

Un altro esempio decisamente interessante e completamente diverso dal primo è quello del famosissimo compositore, pianista e direttore d'orchestra francese Maurice Ravel.

Ravel aveva mostrato particolare interesse per il tema della comunicazione tra compositore e interprete, studiando con grande attenzione le caratteristiche dei singoli strumenti e le loro diverse possibilità espressive, in modo da perfezionare le proprie capacità compositive. Molto probabilmente proprio questa sua attenzione fu la causa principale del grande successo che ebbero le sue trascrizioni per orchestra e le sue composizioni per pianoforte.

In questo caso Graziosi basa la sua analisi soprattutto sulle testimonianze di Vlado Perlemuter, un pianista che ebbe modo di studiare col maestro alcune delle sue composizioni e raccolse la sua esperienza personale in un libro<sup>27</sup>. Secondo quanto raccontato da questo allievo, Ravel era in grado di riportare perfettamente le sue intenzioni compositive nella realtà delle proprie esecuzioni, «fatto assai raro negli autori»<sup>28</sup>. Oltre ad essere molto attento all'aspetto interpretativo, Ravel era inoltre dotato di particolari capacità strumentali, il che lo portava ad avere particolari aspettative nei confronti degli esecutori delle proprie composizioni. Come testimonia il suo allievo: «La sua maggiore preoccupazione erano i "rubati": li detestava, o meglio, ne esigeva un tipo tutto suo, appena adombrato e che giocasse entro le inamovibili stanghette della

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ivi, pag. 125.

<sup>27</sup> V. Perlemuter - H. Jourdan-Morhange, *Ravel après Ravel*, Lausanne, 1953.

<sup>28</sup> G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, cit. pag. 127.

battuta: un rubato *en place*»<sup>29</sup>. Confrontarsi con un'opera di Ravel ed eseguirla come egli aveva immaginato non è quindi cosa semplice, soprattutto per chi non avesse avuto modo di conoscere queste sue particolari richieste interpretative. Infatti, nonostante esistano varie edizioni monografiche delle sue opere più famose (le *Valses*), interpretate da pianisti di fama mondiale, nessuna di queste «s'avvicina alla perfezione tecnica, alla *allure*, alla profondità di prospettiva armonica conseguita da Ravel; e meno che mai sa restare aderente quanto lui alle indicazioni dinamiche, agoniche ed espressive dello spartito. Costoro, a seconda dei momenti, vanno oltre o restano al di qua delle intenzioni raveliane, ma più spesso debordando verso effetti, timbri, accenti, che non gli sono congeniali e che lui stesso non desiderava»<sup>30</sup>.

Il particolare fenomeno dell'interpretazione autentica mostra quindi caratteristiche complesse, strettamente legate a fattori diversi, che vanno dalle diverse modalità compositive tipiche dei vari autori, al fatto che questi riescano a esprimere le proprie intenzioni originarie, o che riescano poi ad eseguirle in prima persona. Affrontando questo tema, infatti, ci si imbatte nella difficoltà concreta, in cui si imbatte qualsiasi autore, di comunicare con esattezza le proprie intenzioni attraverso la scrittura, essendo il linguaggio uno strumento irriducibilmente limitato rispetto a questo scopo così complesso. Come mostra lo stesso Graziosi con questa sua analisi, da questo insieme di condizioni discendono le varie ipotesi che si riscontrano effettivamente nella realtà delle esecuzioni musicali *autentiche*. Frequentemente capita di imbattersi in esecuzioni che appaiono “insufficienti” rispetto alle attese oppure, invece, addirittura sorprendenti. È possibile, infatti, che lo studioso-ascoltatore abbia frainteso l'effettiva intenzione sonora del compositore, o, ancora, che lo stesso non sia in grado di eseguire la propria opera come lo spartito stesso richiederebbe (o, quantomeno, sembrerebbe richiedere).

Questo tipo di interpretazione presenta però dei profili diversi in ambito giuridico e musicale, poiché il suo carattere *autentico* non può avere sempre lo stesso significato.

Nel linguaggio comune si tende a concepire come autentica l'interpretazione compiuta esattamente dallo stesso soggetto (persona fisica) autore del testo considerato. Questa aspettativa si realizza perfettamente rispetto alle creazioni musicali, poiché, come abbiamo appena visto, gli unici soggetti che possono operarsi in tal

---

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ivi, pag. 127 – 128.

senso sono chiaramente i *veri* autori del brano, ovvero coloro che lo hanno precedentemente composto.

In ambito giuridico, invece, la situazione è diversa.

Quando si parla di interpretazione autentica della legge, intesa come intervento esplicativo del legislatore mediante un atto normativo cronologicamente successivo, l'espressione *autentica* assume gioco forza un'accezione diversa. Ciò avviene per diverse ragioni. Intanto, ovviamente, poiché gli organi legislativi nel mondo moderno sono ormai evidentemente a composizione collegiale, e gli atti normativi sono quindi ordinariamente emessi da soggetti collettivi. Inoltre, avendo tali organi una composizione tipicamente soggetta a frequenti variazioni, con grande probabilità i componenti dell'organo che emana l'atto di interpretazione autentica non saranno più gli stessi che erano in carica al momento della produzione dell'atto originario. Per spiegarci meglio, possiamo prendere ad esempio il Parlamento: una qualsiasi legge di interpretazione autentica molto probabilmente sarà adottata dai parlamentari di una legislatura successiva rispetto a quella che aveva stabilito l'originaria promulgazione del testo. È addirittura possibile che non sia nemmeno lo stesso organo ad emanare tali provvedimenti, come dimostra il fatto che in passato alcune disposizioni di interpretazione autentica siano state adottate dal Governo, tramite decreti aventi forza di legge.

Da queste osservazioni deriva allora la logica conseguenza che, in ambito legislativo, l'espressione *interpretazione autentica*, se considerata alla lettera, in modo intuitivo, sembra assomigliare più che altro ad una finzione. Nonostante non sia questo il luogo più adatto per procedere ad una disamina esaustiva in merito alla legittimità di tali atti, possiamo comunque constatare che le considerazioni fin qui esposte non sembrano essere prive di ripercussioni. Ad esempio, sembra inevitabile che da queste scaturiscano dubbi riguardo alla consuetudine secondo la quale tali atti normativi sarebbero automaticamente retroattivi, anche senza una precisa indicazione del legislatore.

### **3. 4 L'interpretazione come attività cognitiva e decisoria**

Unendo gli elementi che abbiamo fin qui elencato, emerge, tra l'altro, il fatto che, in entrambe le discipline di cui ci stiamo

occupando, l'interpretazione possa essere svolta sia come attività cognitiva che come attività decisoria<sup>31</sup>.

Per *cognitiva* si intende, ovviamente, l'attività interpretativa volta a individuare i diversi possibili significati delle disposizioni, legislative o musicali che siano, tenendo conto dei diversi metodi interpretativi e delle diverse tesi dogmatiche a cui si può fare ricorso. Compiono questo tipo di attività, per esempio, gli studiosi accademici, ai quali è attribuita l'interpretazione *dottrinale*, come visto poc'anzi. Nello svolgere il loro compito di analisi delle disposizioni, tali giuristi si occupano di raccogliere materiali, metterli a confronto ed esaminare le conseguenze delle diverse soluzioni interpretative che da essi logicamente discendono. Allo stesso modo procede l'interprete musicale che, a partire dalle regole pratiche e teoriche comuni, voglia esaminare la partitura e indagare sui possibili significati che ad essa possono essere attribuiti. È la prima fase del lavoro svolto da chi, per esempio, si occupa di curare la nuova edizione di un brano antico, dovendo esaminare e chiarire i segni o simboli che il compositore appose sulla partitura.

Per riprendere le parole di Kelsen: «The task of a scientific commentary is first of all to find, by critical analysis, the possible meanings of the legal norm undergoing interpretation; and then show their consequences, leaving it to the competent authorities to choose from among the various possible interpretations the one which they [...] consider to be preferable»<sup>32</sup>. Tra l'altro, poiché i significati delle disposizioni vengono costantemente precisati all'interno di una determinata pratica sociale, anche l'interpretazione cognitiva si muove in realtà all'interno di uno spazio delimitato, una "cornice" di significato. Tendenzialmente, quindi, nemmeno tale attività prende in esame *tutti* i possibili significati astrattamente derivabili dal testo<sup>33</sup>.

*Decisoria* è invece quell'attività interpretativa che si realizza nella *scelta* del significato da attribuire al testo in esame. È ciò che avviene nel diritto quando il giudice seleziona un preciso significato a scapito degli altri che possono ugualmente derivare dalla stessa disposizione, dopo aver vagliato le possibilità offerte dal testo e averle confrontate con l'ipotesi del caso particolare. La stessa cosa

---

<sup>31</sup> Cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.; P. Chiassoni, *L'interpretazione dei documenti legislativi: nozioni introduttive*, in M. Bessone (a cura di), *Interpretazione e diritto giudiziale. I. Regole, metodi e modelli*, Giappichelli Editore, Torino, 1999.

<sup>32</sup> H. Kelsen, *The Law of the United Nations. A Critical Analysis of Its Fundamental Problems*, citato in R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit., pag. 28.

<sup>33</sup> Cfr. F. Viola – G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.; R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.



accade per il musicista che sceglie quale soluzione pratica applicare nella propria performance, e quali di conseguenza sia meglio tralasciare. Egli può infatti decidere di impostare la propria esecuzione al fine di porre in rilievo alcuni abbellimenti piuttosto che altri o in modo da far risaltare solo alcune delle numerose caratteristiche contenute nel brano.

Ad un esame più attento emerge il fatto che, in realtà, queste due modalità interpretative non siano completamente separate l'una dall'altra. L'interpretazione cognitiva, infatti, mette in luce «l'indeterminatezza dell'ordinamento, ossia l'equivocità dei testi normativi»<sup>34</sup>, che è poi risolta, mediante il momento logicamente successivo dell'attività *decisoria*. Di fatto, sembra assai difficile poter elaborare una selezione concreta, tra più significati disponibili, che non sia stata preceduta da un'operazione di tipo conoscitivo. Nel percorso che porta ad effettuare una precisa scelta, selezionando solo uno dei possibili significati offerti dal testo della disposizione, l'interprete svolge un'indagine necessariamente complessa. Tale ragionamento dovrà, infatti, passare anche attraverso l'analisi del significato delle parole o dei simboli in esso contenuti, l'individuazione degli elementi chiave che lo caratterizzano e un confronto con le riflessioni condotte in precedenza da altri operatori, in merito allo stesso oggetto.

### **3. 5 I criteri ermeneutici, possibilità di classificazione**

Il procedimento ermeneutico, come più volte ricordato, si basa sull'interazione tra fattori profondamente diversi. Per questo si tratta di un meccanismo molto complesso e difficilmente riducibile ad un semplice schema formale.

Tutto ciò comporta che il metodo con il quale si giunge ad effettuare la selezione concreta del significato sia spesso difficile da individuare, talvolta anche per lo stesso operatore. Il fatto che frequentemente gli interpreti stessi si mostrino reticenti a esporre il ragionamento logico-valutativo che li ha condotti ad un certo risultato, non è dovuto (o almeno non soltanto) all'intento di non rivelare il proprio metodo. Tale reticenza deriva, infatti, anche dall'effettiva difficoltà tecnica di individuare soluzioni metodologiche inconfutabili e di analizzare e poi spiegare il funzionamento interno della prassi giuridica. Ciò accade poiché «Il

---

<sup>34</sup> R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit., pag. 29.

*metodo* non è in grado di spiegare la *scelta del metodo*»<sup>35</sup>. Con tale affermazione, che assomiglia ad un gioco di parole, si intende dire che il metodo può essere compreso solo attraverso la pratica, ovvero che i criteri ermeneutici emergono concretamente solo dall'osservazione della prassi e non derivano quindi da particolari principi, posti al di sopra della realtà concreta.

Ogni discorso relativo al metodo deve allora muovere dalla constatazione della realtà circostante e dall'osservazione dei suoi elementi concreti.

Per questi motivi, alcuni degli autori che si sono occupati di ermeneutica giuridica contemporanea hanno dimostrato un forte scetticismo verso i vari tentativi di individuare e classificare i diversi criteri interpretativi. L'ermeneutica filosofica, ad esempio, ha sottolineato la poca importanza del ricercare e individuare le regole metodiche che guidano il lavoro degli interpreti. Ridurre l'interpretazione a mera tecnica, infatti, comporterebbe il grave rischio di rendere inconsapevole il processo di applicazione delle norme. L'ermeneutica comunque riconosce un valore all'analisi del procedimento interpretativo, concentrando l'attenzione sulla struttura della comprensione. Secondo questa dottrina, allora, il momento interpretativo è fondamentale e la norma rappresenta uno soltanto (anche se ovviamente importante) dei numerosi argomenti che interagiscono nel discorso argomentativo mediante il quale si arriva a formulare la decisione concreta.

Di diverso avviso, invece, è la teoria analitica del diritto, che considera la norma come il momento centrale dell'esperienza giuridica, relegando l'attività interpretativa ad un piano di inferiorità e prediligendo un approccio ermeneutico di tipo letterale<sup>36</sup>.

Tuttavia, nonostante sia difficile (e probabilmente poco utile) cercare di raggiungere un comune accordo tra le diverse teorie e stabilire una solida gerarchia tra i vari possibili metodi ermeneutici, si può considerare ormai pacificamente condivisa l'idea che l'attività interpretativa sia costituita dall'operare simultaneo di più criteri distinti. Frequentemente, infatti, tali criteri sono utilizzati dall'interprete come semplici punti di partenza, successivamente combinati insieme nello sviluppo del proprio lavoro.

Alcune distinzioni, allora, appaiono comunque adeguate e interessanti, non solo ai fini di un'analisi generale dedicata

---

<sup>35</sup> F. Viola – G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit., pag. 223.

<sup>36</sup> Cfr. F. Viola – G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.; R. Guastini, *Le fonti del diritto e l'interpretazione*, Giuffrè, Milano, 1993.

all'interpretazione giuridica, ma anche e soprattutto ai fini della completezza del nostro discorso. Ancora una volta, infatti, possiamo servirci di queste elaborazioni teoriche per supportare la tesi della possibilità di mettere a confronto le caratteristiche dell'interpretazione giuridica e musicale.

### **3. 5. 1 La classificazione proposta da Savigny**

Una delle classificazioni più famose è sicuramente quella elaborata dal famoso filosofo e giurista tedesco Friedrich Carl von Savigny, vissuto tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, fondatore della cosiddetta *Scuola storica* del diritto. Nella sua analisi Savigny delinea quattro *elementi* dell'interpretazione (ovvero quattro diversi metodi ermeneutici) che possono essere indicati distintamente anche se, in realtà, operano in modo necessariamente congiunto. Ciascuno di essi, inoltre, potrà assumere nell'insieme un ruolo di maggiore o minore importanza, a seconda delle problematiche poste dal caso concreto e delle esigenze con cui l'interprete dovrà confrontarsi<sup>37</sup>.

Tali criteri sono indicati come: grammaticale, storico, logico e sistematico.

L'elemento grammaticale indica, chiaramente, l'interpretazione strettamente aderente al dato linguistico della disposizione giuridica. La mancanza di univocità riscontrabile nel testo e l'insufficienza delle informazioni fornite dagli elementi semantici comportano, però, l'impossibilità di arrestarsi a questo primo livello. Per comprendere la norma si mostra infatti necessario procedere oltre, indagando sul carattere tipicamente relazionale della comunicazione linguistica. Viene allora in aiuto all'interprete l'elemento logico, che riguarda il rapporto reciproco tra le singole parti che compongono gli enunciati normativi. Con il ricorso al secondo elemento, l'interprete riesce ad osservare la disposizione all'interno del contesto nel quale è inserita, potendo però imbattersi in antinomie o rilevare eventuali incompatibilità logiche tra norme diverse appartenenti allo stesso ordinamento. Anche quello logico, dunque, si configura come un elemento prezioso ma al tempo stesso insufficiente, poiché non permette di oltrepassare il piano iniziale della semplice constatazione. Si ricorre così al terzo elemento

---

<sup>37</sup> Cfr. F. Viola – G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.; F. K. Von Savigny, *Il sistema del diritto romano attuale*, trad. V. Scialoja, Utet, Torino, 1900.

individuato da Savigny, quello storico, che sposta l'attenzione sul percorso di formazione delle norme. Confrontando la disciplina giuridica precedente e successiva all'emanazione della disposizione, si può accertare quale fosse il significato della norma al momento della sua entrata in vigore. Ma, come sappiamo, qualsiasi disposizione legislativa non può esaurirsi e cristallizzarsi nel suo senso originario, essendo invece chiamata a trasformarsi, adattandosi ai mutamenti intervenuti col tempo nel contesto sociale in cui deve essere applicata. Con l'elemento storico, allora, l'interprete può solo comprendere meglio come il legislatore originario concepisse la norma, ma non può risolvere il problema relativo a quale sia il miglior modo per applicarla nella realtà del contesto attuale. È quindi necessario compiere un ulteriore passaggio, che permetta di ancorare saldamente il ragionamento interpretativo al contesto concreto nel quale la norma necessita di essere effettivamente applicata. Si giunge così al quarto ed ultimo criterio, ovvero l'elemento sistematico. Con questo, lo sguardo dell'interprete si allarga progressivamente, arrivando ad abbracciare i rapporti tra la singola disposizione normativa e l'intero sistema giuridico al quale appartiene, completo di tutti gli istituti e le regole che lo compongono. Il sistema, inoltre, contiene anche tutte le connessioni logiche e valutative che mettono in relazione i vari problemi da risolvere con le loro specifiche soluzioni. L'elemento sistematico, allora, deve occuparsi della ricerca di un canone ermeneutico generale, che riguardi la totalità dell'ordinamento, concepito come un sistema organico. Tra le diverse parti di un'unica totalità, infatti, deve ovviamente istituirsi un rapporto di armonia, sia rispetto alla coerenza logica del materiale giuridico complessivo, sia riguardo all'interdipendenza finalistica dei vari componenti<sup>38</sup>.

Queste quattro tecniche ermeneutiche, specificate da Savigny in riferimento all'interpretazione giurisdizionale, possono però essere riportate anche in ambito musicale. Non sarà difficile, infatti, riscontrare la sussistenza e la concatenazione di questi criteri nel procedimento interpretativo condotto dall'interprete. L'elemento grammaticale corrisponde in questo caso all'analisi iniziale e approfondita dei segni grafici contenuti nella partitura. Quello logico, invece, è rivolto allo studio correlato degli stessi fissati sulla pagina musicale, sottolineando, eventualmente, quali di essi rivestano funzioni strutturali particolarmente importanti. Con l'elemento storico, poi, si cerca di contestualizzare la composizione dal punto di vista storico-geografico, collocandola all'interno della

---

<sup>38</sup> Cfr. F. Viola – G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit.

produzione complessiva dell'autore e della corrente artistica alla quale egli apparteneva o faceva riferimento. L'elemento sistematico, infine, servirà sia ad analizzare la produzione del compositore nella sua globalità, sia a confrontare il modo in cui diversi autori abbiano utilizzato gli stessi segni grafici nelle loro composizioni, per comprenderne la posizione di distacco o appartenenza rispetto ad uno stesso ideale stilistico-compositivo.

### 3. 5. 2 Un tentativo attuale di classificazione

Le quattro tipologie indicate da Savigny costituiscono un'importante eredità per la metodologia dell'ermeneutica giuridica, dalla quale non è facile allontanarsi o addirittura prescindere. Nonostante i numerosi tentativi di elaborare classificazioni più sofisticate e complesse, infatti, ancora oggi si giunge spesso a risultati molto simili alla suddivisione operata dal filosofo tedesco.

Analizzando le diverse tecniche ermeneutiche è inoltre indispensabile considerare il fatto che l'attività interpretativa sia un fatto del tutto libero solo per i giuristi, gli avvocati e i privati cittadini. Per gli organi espressamente deputati a tale attività, invece, non è così: l'interpretazione giudiziale è infatti espressamente disciplinata dal diritto stesso<sup>39</sup>. Ricollegandoci anche a quanto precedentemente riportato, circa la difficoltà di individuare veri e propri metodi ermeneutici universalmente validi, dobbiamo ricordare che l'interpretazione costituisce essenzialmente un procedimento mentale. Come tale, dunque, non può essere disciplinata. Di conseguenza «le disposizioni che pretendono di disciplinarla si risolvono non propriamente in regole di interpretazione, ma in regole di *argomentazione* della interpretazione prescelta, quale che sia il processo mentale attraverso cui l'interprete pervenuto a quella conclusione»<sup>40</sup>. Data la consapevolezza che non si tratti di assiomi scientifici, ma piuttosto di principi guida della ricerca di significato, in riferimento ai metodi ermeneutici, infatti, si parla spesso di criteri argomentativi o, addirittura, di *argomenti*<sup>41</sup>. Volendo provare ad esaminare in modo più completo possibile l'argomento, appare utile fare un passo indietro nel tempo rispetto ai

---

<sup>39</sup> Cfr. V. Velluzzi, *Interpretazione sistematica e prassi giurisprudenziale*, Giappichelli Editore, Torino, 2002.

<sup>40</sup> R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit. pag. 309.

<sup>41</sup> Cfr. V. Velluzzi, *Interpretazione sistematica e prassi giurisprudenziale*, cit.; G. Gavazzi, *Studi di teoria del diritto*, Giappichelli Editore, Torino, 1993.

giorni nostri, impostando la nostra analisi a partire dall'epoca della codificazione.

Nonostante il dibattito sulle caratteristiche della *buona* interpretazione abbia un'origine ben più risalente nel tempo, tale momento storico rappresenta senza dubbio un punto di svolta fondamentale. Con l'introduzione dei codici ottocenteschi, infatti, si afferma fortemente il concetto di fedeltà al testo e, di conseguenza, assume un ruolo centrale il metodo di interpretazione letterale. Per evitare che gli operatori giuridici intervengano liberamente, la legge inizia quindi ad occuparsi in modo preciso dell'individuazione di criteri ermeneutici specifici. Tutti questi codici, infatti, contengono disposizioni relative al modo in cui essi stessi debbano essere interpretati.

Prendiamo ad esempio il codice civile austriaco promulgato nel 1811, *Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch* o *ABGB*. Il tema di nostro interesse è trattato nell'introduzione, dedicata alle *Leggi in generale*, e in particolare nei paragrafi 6, 7 e 8. Un elemento decisamente interessante, che balza immediatamente all'occhio del lettore, è che rispetto all'attività del giudice si usa sempre l'espressione *applicazione* della legge, riservando il termine *interpretazione* all'intervento del legislatore. Nel paragrafo 6, infatti, si stabilisce che il giudice debba *attribuire* alle disposizioni il senso derivante dal «proprio significato delle parole» e dalla «chiara intenzione del legislatore». Il paragrafo successivo riguarda il passaggio ulteriore, ovvero il caso in cui tale osservazione si dimostrasse insufficiente: «Qualora una causa non si possa decidere né dalle parole, né dal senso naturale della legge, si avrà riguardo ai casi consimili precisamente dalle leggi decise ed ai fondamenti di altre leggi analoghe. Rimanendo nondimeno il caso dubbioso, dovrà decidersi secondo i principi del diritto naturale, avuto riguardo a tutte le circostanze del caso maturamente ponderate». Il paragrafo 8, infine, riserva l'interpretazione al legislatore, che la realizza «in modo per tutti obbligatorio»<sup>42</sup>.

Anche ad una prima lettura si nota immediatamente che, nonostante si ritenesse fondamentale l'aderenza del giudice al tenore letterale delle disposizioni, si prendeva comunque in considerazione l'ipotesi che tale metodo applicativo non fosse sufficiente a determinare il significato della norma. Di conseguenza, infatti, si introducevano altri criteri che l'*interprete* avrebbe dovuto seguire al fine di poter applicare la legge al caso concreto.

---

<sup>42</sup> Traduzione dal testo originale ripresa da: R. Ferrante, *Un ruolo per l'interprete: la scienza giuridica italiana tra Code Napoléon e ABGB*, in «Forum Historiae Iuris», 30 gennaio 2006, <http://www.forhistiur.de/it/2006-01-ferrante/>.

La stessa impostazione si riscontra nel codice civile italiano del 1865, detto anche Codice Pisanelli, come già ci aveva fatto notare Salvatore Pugliatti<sup>43</sup> nel suo libro *L'interpretazione musicale*. Nell'art. 3 delle disposizioni preliminari, si legge, infatti: «Nell'applicare la legge non si può attribuirle altro senso che quello fatto palese dal proprio significato delle parole secondo la connessione di esse e dalla intenzione del legislatore. Qualora una controversia non si possa decidere con una precisa disposizione di legge, si avrà riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe: ove il caso rimanga tuttavia dubbio, si deciderà secondo i principi generali di diritto». Anche in questo caso, quindi, nonostante il criterio principale sia senza dubbio quello letterale, il legislatore prende atto dell'impossibilità materiale di fermarsi a questo livello ermeneutico, inserendo nel codice un riferimento ulteriore al lavoro dell'interprete.

Il testo dell'art. 3 delle preleggi al c.c. del 1865 è inoltre quasi interamente confluito nel testo dell'art 12 del c.c. italiano attuale<sup>44</sup>, che disciplina in modo chiaro come l'interprete debba relazionarsi al testo della legge, indicando la concatenazione dei diversi criteri interpretativi da utilizzare.

A ben guardare, allora, si ritrovano qui criteri simili agli elementi dell'interpretazione indicati da Savigny, che potremmo indicare come criterio letterale, logico, sistematico e teleologico.

Proveremo di seguito ad analizzarli singolarmente e a verificare se per ognuno di essi sia possibile trovare una corrispondenza in ambito musicale.

Osserviamo, innanzi tutto, l'interpretazione letterale.

Questo criterio è senza dubbio il primo da prendere in considerazione, essendo fondamentale per non rendere l'attività ermeneutica una creazione sostanzialmente libera e completamente scollegata rispetto al testo da cui necessariamente prende le mosse.

Storicamente questo metodo è stato sostenuto da autorevoli studiosi, giuristi e musicisti. Francis Bacon, ad esempio, affermava che il giudice non dovesse discostarsi dal tenore letterale della disposizione, altrimenti si sarebbe trasformato in legislatore e «si

---

<sup>43</sup> S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, cit. pag. 20

<sup>44</sup> Art. 12, disposizioni preliminari al c.c. italiano, 1942: «Nell'applicare la legge non si può ad essa attribuire altro senso che quello fatto palese dal significato proprio delle parole secondo la connessione di esse, e dalla intenzione del legislatore. Se una controversia non può essere decisa con una precisa disposizione, si ha riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe; se il caso rimane ancora dubbio, si decide secondo i principi generali dell'ordinamento giuridico dello Stato».

iudex transiret in legislatorem, omnia ex arbitrio penderent»<sup>45</sup>. Oppure potremmo menzionare l'illustre Voltaire, il quale sosteneva che la legge dovesse essere «chiara uniforme e precisa», sì da evitare qualsiasi intervento ermeneutico, poiché «interpretarla equivale quasi sempre a corromperla»<sup>46</sup>. Ancora, potremmo fare riferimento a Cesare Beccaria, che nel suo celeberrimo scritto *Dei delitti e delle pene* sosteneva la necessità di evitare l'interpretazione poiché da essa sarebbe derivata solamente una grave incertezza: «Quindi veggiamo gli stessi delitti dallo stesso tribunale puniti diversamente in diversi tempi, per aver consultato non la costante e fissa voce della legge, ma l'errante instabilità delle interpretazioni»<sup>47</sup>. In tempi decisamente più recenti, inoltre, la stessa Corte di Cassazione ha indicato «in sede metodologica, la primazia, tra i canoni ermeneutici legali, del criterio letterale: emergente dallo stesso ordine prioritario di enunciazione seguito nell'art. 12 delle disposizioni sulla legge in generale e riconosciuta dalla giurisprudenza di gran lunga prevalente di questa Corte»<sup>48</sup>. Perciò, qualora le espressioni testuali fossero da ritenersi «sufficientemente chiare, precise e adeguate»<sup>49</sup> tale giurisprudenza ritiene preclusa la possibilità di ricorrere ad ulteriori criteri interpretativi.

Un'impostazione simile si rintraccia nel movimento indicato come storicismo musicale, i cui fautori ritengono di fondamentale importanza realizzare performance che si attengano il più possibile al contenuto del testo. Essi, inoltre, non si accontentano della fedele riproduzione delle note fissate sul pentagramma dal compositore e del rispetto della loro durata. Gli storicisti, infatti, richiedono addirittura che anche gli strumenti utilizzati e le caratteristiche dell'esecuzione (quali ad esempio la velocità e gli abbellimenti) siano il più vicino possibile alle usanze tipiche del momento storico in cui l'opera è stata composta. Tuttavia, anche lo storicismo musicale non richiede all'interprete una completa sottomissione a quanto riportato sulla pagina, poiché in alcuni casi ritiene possibile una sua partecipazione più attiva. Si tratta, ad esempio, dei casi in cui lo spartito contenga sviste o veri e propri errori, dovuti alla

---

<sup>45</sup> F. Bacon, *De Augmentis Scientiarum*, libro VIII, aph. 44, citato in P. Verri, *Sulla interpretazione delle leggi* in «Il Caffè», Tomo II, Foglio XXVIII p. 698.

<sup>46</sup> F. M. A. Voltaire, *Dizionario filosofico delle leggi*, Newton Compton, Roma 1996, pp. 199.

<sup>47</sup> C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di R. Fabietti, Mursia, Milano, 1973, § IV.

<sup>48</sup> Cass. SS. UU. Civili, sent. 23676/2014.

<sup>49</sup> Cass. Sez. Lav., sent. 11359/1993.



redazione del manoscritto o alla revisione delle bozze precedente la stampa. Inoltre, anche questo movimento ritiene che in alcuni casi limitarsi al tenore letterale possa essere completamente fuorviante, come avviene rispetto alle composizioni risalenti al periodo barocco, in cui gli autori erano soliti indicare i ritmi in modo semplificato sullo spartito, secondo una convenzione diffusa all'epoca. Eseguire in modo completamente fedele a quanto scritto sul pentagramma in tali casi tradirebbe addirittura il pensiero musicale del compositore. Volendo indicare alcuni autori aderenti a questa corrente, possiamo menzionare il musicologo tedesco Hans Mersmann (1891-1971) e Paul Collaer, musicologo, pianista e direttore d'orchestra belga (1891-1989).

Il secondo criterio è quello di interpretazione logica, che, come suggerisce anche il già citato art. 12 delle disposizioni sulla legge in generale, deve essere impiegato per risalire all'intento del legislatore. Con questo, infatti, si cerca di comprendere quale fosse la ratio alla base della scelta del legislatore, ovvero a quali esigenze concrete egli cercasse di dare una risposta e a quali principi e giustificazioni facesse riferimento.

Durante tale ricerca, si è soliti attribuire una grande importanza allo studio dei lavori preparatori, poiché si ritiene che essi, avendo accompagnato il legislatore nell'iter di produzione, possano indirizzare l'interprete alla migliore comprensione della disposizione legislativa, superando l'ambiguità della formulazione letteraria. Questa idea non è però pienamente condivisa dalla giurisprudenza di Cassazione, la quale ha più volte asserito che a tali materiali debba attribuirsi un valore strettamente sussidiario e indicativo. La Corte ha infatti affermato che «la volontà da essi emergente non può sovrapporsi alla volontà obiettiva della legge quale risulta dal dato letterale e dalla intenzione del legislatore intesa come volontà oggettiva della norma ("voluntas legi"), da tenersi distinta dalla volontà dei singoli partecipanti al processo formativo di essa»<sup>50</sup>. Ai lavori preparatori, allora «può riconoscersi valore sussidiario ai fini ermeneutici, quando essi, unitamente ad altri canoni interpretativi ed elementi di valutazione emergenti dalla norma stessa, siano idonei a chiarire la portata di una disposizione legislativa di cui appaia ambigua la formulazione»<sup>51</sup>.

Spostandosi poi in ambito musicale, sono numerosi i sostenitori della necessità di un'interpretazione *logica*, che vada a indagare sulle effettive intenzioni degli autori. Possiamo ricordare, tra i tanti, il

---

<sup>50</sup> Cass. Civ. Sez. III, sent. 3550/1988.

<sup>51</sup> Cass. Civ. Sez. I, sent. 2230/1995.

musicologo e critico tedesco Hugo Riemann (1849-1819), il pianista ungherese Andor Foldes (1913-1992) e il direttore d'orchestra austriaco Erich Leinsdorf (1912-1993).

Volendo poi fare un esempio concreto di come questo metodo interpretativo possa essere applicato nello studio di un'opera musicale, prendiamo in considerazione una composizione di Mozart, il *Quintetto per archi n°5 in Re maggiore*, K 593.

Analizzando il manoscritto, si nota che la prima versione del tema iniziale è stata cancellata e la correzione si ripete poi in altri punti simili del componimento. Ad un'osservazione più attenta, però, la grafia della seconda versione (cioè quella corretta) appare diversa da quella Mozart. Si può dunque ipotizzare che gli interventi di modifica siano stati effettuati in un secondo momento da una persona diversa, magari da un allievo, presumibilmente stupito di fronte all'audacia della versione originaria del maestro e più incline a riportare l'opera nei ranghi delle regole tradizionali della composizione. Si ipotizza, addirittura, che tutto ciò potrebbe essere avvenuto anche dopo la morte di Mozart su volere della moglie Costanza, al fine di rendere l'opera più vicina al gusto dell'epoca e quindi più adeguata ad essere apprezzata e diffusa.

Operando un intervento di interpretazione logica, ovvero confrontando le varie parti del testo e considerando l'opera in modo unitario, si può dunque risalire alla vera intenzione di Mozart rispetto al tema iniziale. Variazioni simili a quella corretta si ritrovano infatti in diverse altre parti del testo, a dimostrare la precisa volontà del compositore di utilizzare tale forma. In alcuni punti dello spartito, addirittura, tali variazioni non sono mai state ritoccate, forse perché sfuggite all'attenzione di chi ha provato a correggere il componimento, o forse perché troppo difficili da modificare senza intervenire in modo drastico sull'opera originaria<sup>52</sup>.

Il terzo criterio è quello sistematico.

Tenendo conto del quadro completo della disciplina vigente nell'ordinamento giuridico di riferimento e del fatto che ogni sistema normativo si presume essere coerente al suo interno, l'interpretazione *sistematica* analizza la disposizione in esame in relazione all'intero assetto normativo nel quale essa è inserita<sup>53</sup>.

In tal caso, allora, l'interprete del diritto conduce il proprio lavoro operando correlazioni e raffronti, poiché deve verificare la

---

<sup>52</sup> Cfr. T. A. Irvine, *Echoes of Expression: Text, Performance, and History in Mozart's Viennese Instrumental Music*, Cornell University, 2005, in <https://ecommons.cornell.edu>.

<sup>53</sup> Cfr. V. Velluzzi, *Interpretazione sistematica e prassi giurisprudenziale*, cit.

connessione esistente tra la disposizione da applicare e le altre norme del sistema giuridico al quale essa appartiene.

Questa impostazione risulta essere particolarmente utile qualora all'interno della disposizione si riscontri la presenza di lacune, che dovranno necessariamente essere colmate al fine di poter formulare correttamente la norma e poterla così applicare al caso concreto.

A questo meccanismo fa riferimento anche l'art.12 delle disposizioni sulla legge in generale, laddove si legge «Se una controversia non può essere decisa con una precisa disposizione, si ha riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe». Il legislatore ha quindi espressamente preso in considerazione l'eventualità che alcune fattispecie della realtà concreta non siano risolte o previste dalle norme dell'ordinamento. In queste ipotesi, allora, richiama l'utilizzo di due procedimenti logici comunemente indicati analogia *legis* e analogia *iuris*. Il primo meccanismo serve a colmare la mancanza normativa facendo riferimento ad un'altra norma, mentre, il secondo serve a rimediare all'assenza della disciplina giuridica di una determinata materia, o di parte di essa, appellandosi ai principi generali del sistema giuridico. Tra le due tecniche, per altro, non è facile individuare una netta linea di confine. Questi due strumenti logici sono comunque precisamente disciplinati dal legislatore, che li ritiene applicabili a certe condizioni in ambito civile ma assolutamente vietati in ambito penale. In quest'ultimo settore, infatti, vige il principio di *tassatività delle norme incriminatrici*, dal quale appunto discende il divieto di analogia rivolto al giudice e all'interprete. L'art. 1 del c.p. recita: «Nessuno può essere punito per un fatto che non sia espressamente preveduto come reato dalla legge, né con pene che non siano da essa stabilite». Nell'art. 14 delle disposizioni sulla legge in generale, invece, si legge: «Le leggi penali e quelle che fanno eccezione a regole generali o ad altre leggi non si applicano oltre i casi e i tempi in esse considerati». Il principio di tassatività rappresenta quindi un elemento garantista fondamentale dell'ambito penale, che impone al legislatore una particolare attenzione nella formulazione della norma. Se la fattispecie fosse infatti molto complessa dal punto di vista letterario, oppure addirittura lacunosa, il giudice si troverebbe costretto a ricorrere al meccanismo analogico, incidendo sulla certezza del diritto e, conseguentemente, della pena. La materia penale rappresenta infatti un ambito particolarmente delicato, nel quale alcune considerazioni relative all'interpretazione probabilmente meriterebbero di essere affrontate diversamente, alla luce dei principi tipici di questo settore. Proveremo ad occuparci di questo argomento più avanti, dedicando una parte della nostra

riflessione al modo in cui le caratteristiche specifiche del sistema penale si riflettono sull'attività interpretativa.

Anche l'interprete musicale può trovarsi di fronte un manoscritto che presenti lacune o parti in cui l'interpretazione risulta essere difficoltosa. In queste ipotesi allora egli potrà aiutarsi ricorrendo appunto al criterio sistematico, ovvero potrà definire il senso di tali "zone d'ombra" tenendo conto dell'intera produzione dello stesso autore, con un'attenzione particolare per le opere contemporanee a quella in esame. Consideriamo, ad esempio, il componimento di Bach *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedmann* del 1720. In esso lo stesso autore ha inserito una *tavola degli abbellimenti* che serve a chiarire il significato di alcuni segni stenografici utilizzati nell'opera. In realtà l'utilità di questo documento è ben più ampia, perché infatti esso può essere utilmente utilizzato anche per spiegare i segni inseriti dall'autore in altre opere coeve, come le *Invenzioni* a due voci<sup>54</sup>.

L'utilità del criterio sistematico, però, non si esaurisce qui.

Sia in riferimento al diritto che alla musica, infatti, esso può dimostrarsi di fondamentale importanza nel caso in cui dal testo emergano delle antinomie, ossia il paradosso generato dalla compresenza di due proposizioni contraddittorie ma entrambe dimostrabili o giustificabili.

All'interprete musicale, infatti, può capitare di riscontrare in una battuta una quantità di valori di durata tale da non rispettare il metro che il compositore ha scelto per l'intero componimento. Egli allora si troverà di fronte alla scelta tra il rispetto letterale dei valori indicati, che comporterebbe l'esecuzione di una battuta in contrasto con il resto dell'esecuzione, oppure il rispetto del metro vigente, quindi l'attribuzione di una durata leggermente diversa ai valori in questione. Considerando la volontà del compositore come razionale e unitaria, tali antinomie vengono generalmente risolte in modo da non scombinare l'equilibrio complessivo del brano. Infatti, solitamente, si attribuisce ai valori riportati sul pentagramma una durata appena inferiore rispetto a quella indicata, cioè si ricorre al raggruppamento in terzine<sup>55</sup>.

Allo stesso modo, in ambito giuridico «può accadere – in realtà accade continuamente – che due norme statuiscono per una

---

<sup>54</sup> Cfr. F. Marisi, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale: una proposta di comparazione*, cit.

<sup>55</sup> La terzina è un gruppo irregolare costituito da tre figure musicali aventi la stessa durata, che, se suonate singolarmente, avrebbero un valore nominale eccessivo rispetto alla durata della battuta. Sul pentagramma, la terzina è indicata con la cifra 3, scritta al di sopra o al di sotto delle note, che possono essere anche unite da una legatura, utilizzata in modo convenzionale ad indicare la presenza di una legatura di valore o di portamento.

medesima fattispecie (una circostanza o una combinazione di circostanze) singolare e concreta conseguenze giuridiche tra loro incompatibili»<sup>56</sup>. Tale condizione potrebbe minare la certezza del diritto, che, come sappiamo, è un valore fondamentale del nostro ordinamento. Per risolvere questa situazione problematica il diritto fornisce all'interprete alcuni criteri di scelta, volti ad impedire l'adozione di soluzioni condizionate dalle proprie preferenze personali<sup>57</sup>. I criteri a cui si fa più frequentemente ricorso sono essenzialmente tre: cronologico, che si richiama al tempo in cui la norma ha cominciato ad esistere, gerarchico, che fa riferimento all'autorità che ha posto la norma e criterio di specialità. Quest'ultimo, a differenza dei primi due, fa riferimento alla materia regolata e rappresenta il «processo di progressiva adeguazione della regola di giustizia alle articolazioni della realtà sociale, sino al limite ideale del trattamento diverso per ciascun individuo»<sup>58</sup>. Le antinomie, quindi, si risolvono prendendo in considerazione il momento temporale in cui le norme in conflitto sono state emanate, la posizione gerarchica delle fonti alle quali esse appartengono e elaborando un giudizio di fatto sulla diversa estensione delle disposizioni, con riguardo alla loro validità sia materiale che personale<sup>59</sup>.

L'ultimo criterio che può aiutare l'interprete qualora il significato della disposizione risulti essere poco chiaro è quello teleologico (o finalistico).

Con questo ci si pone l'obiettivo di risalire allo scopo (*telos*) per il quale la norma è stata formulata, concentrando quindi l'attività ermeneutica sulla ricerca delle finalità politiche, economiche e sociali sottese all'emanazione della disposizione.

La necessità di interpretare il diritto senza accontentarsi del tenore letterale delle leggi, risalendo pertanto alle motivazioni che ne hanno determinato la produzione, si rintraccia addirittura già nel diritto romano. Nel *Digesto* giustiniano, infatti, troviamo un brocardo, attribuito al giureconsulto Celso, che recita «Scire leges non hoc est verba earum tenere, sed vim ac potestatem»<sup>60</sup>, ovvero «Conoscere le

---

<sup>56</sup> R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit., pag. 105.

<sup>57</sup> Cfr. N. Bobbio, *Studi per una teoria generale del diritto*, a cura di T. Greco, Giappichelli Editore, Torino, 2012.

<sup>58</sup> N. Bobbio, *Studi per una teoria generale del diritto*, cit., pag. 90.

<sup>59</sup> Onde evitare di intraprendere un'analisi molto complessa in una sede poco appropriata, per un approfondimento sul tema del conflitto tra i tre criteri e le diverse soluzioni possibili si rimanda a N. Bobbio, *Studi per una teoria generale del diritto*, cit., pag. 79 ss.

<sup>60</sup> D, 1, 3, 17. Celso.

leggi non è tenerne a mente le parole, ma lo spirito e la forza». Per comprendere e quindi applicare il diritto, allora, è necessario non fermarsi ad analizzare (e memorizzare) la lettera della legge, ma procedere oltre, fino a comprenderne l'effettiva portata.

Inoltre, il criterio teleologico si ricollega strettamente a quello logico, poiché è «[...] praticamente impossibile dissociare le relazioni sistematiche tra le diverse parti dell'ordinamento da considerazioni di natura finalistica»<sup>61</sup>.

L'impostazione teleologica si presta poi all'adattamento delle disposizioni all'epoca e al contesto specifico in cui vengono applicate, allineandosi alla dottrina americana che propone il concetto di *Living Constitution*. Questi studiosi, difatti, concepiscono la Costituzione come un organismo vivente e dinamico, che deve necessariamente mantenersi in linea con le evoluzioni sociali, economiche e politiche determinate dal passare del tempo<sup>62</sup>. L'interprete deve allora fare riferimento all'intenzione originaria del legislatore, per poi applicare ad essa un ragionamento controfattuale e cercare di capire *come* il legislatore avrebbe disciplinato una certa materia o fattispecie *se* avesse legiferato nelle circostanze attuali.

Una visione simile si ritrova in ambito musicale, laddove gli studiosi ritengono che la pagina musicale conservi in sé la possibilità di dare luogo a numerose interpretazioni diverse, talvolta di cui nemmeno il compositore stesso era consapevole.

Relazionandosi con l'opera musicale, come sappiamo, l'interprete deve mediare tra diversi elementi, quali ciò che l'autore ha fissato sul pentagramma, la propria visione artistica e le aspettative del pubblico. Ovviamente queste ultime saranno dovute all'appartenenza ad un preciso contesto sociale, che si è evoluto nel tempo, caratterizzandosi anche in base alle abitudini sonore. Per raggiungere il miglior punto di incontro possibile tra i diversi elementi da conciliare, allora, l'interprete potrà scegliere di *attualizzare* il componimento, ad esempio eseguendolo con uno strumento moderno, o utilizzando impianti di amplificazione e di diffusione del suono, che ancora non esistevano all'epoca del compositore. Questa linea di pensiero è stata accolta da numerosi e autorevoli professionisti, come la filosofa e critica musicale francese Gisèle Brelet (1919-1973).

---

<sup>61</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit. pag.227.

<sup>62</sup> Cfr. J. M. Balkin, *Alive and Kicking. Why no one truly believes in a dead Constitution*, in «Slate Magazine – Politics, Business, Technology and the Arts», 2005, <http://www.slate.com/articles/>.

### 3. 6 La libertà dell'interprete

Gli interpreti giuridici e musicali dispongono di uno spazio di libertà, dai margini più o meno ampi.

È proprio questo margine di scelta che fa sì che il loro lavoro non coincida con un'operazione meccanica, rendendolo invece un procedimento molto complesso, nel quale interagiscono diversi fattori. Il modo in cui si concepisce l'ampiezza di tale margine, inoltre, cambia profondamente la configurazione dell'attività interpretativa.

Come abbiamo già accennato, sono molte le dottrine che si "fronteggiano" in questo senso, richiedendo all'interprete di essere fedele alla lettera del testo o concedendogli, invece, la possibilità di condurre un'operazione effettivamente creativa. Risulta comunque interessante sottolineare che, solitamente, si tende a concepire lo spazio di libertà ermeneutica in modo delimitato e non assoluto. Infatti, anche chi riconosce al ruolo dell'interprete una legittimazione creativa e lo svincola da una vera e propria soggezione nei confronti del testo, dimostra di avvertire l'esigenza di ancorare l'intervento creativo ad un momento oggettivo e vincolante.

Nel secondo capitolo ci siamo soffermati sulle dispute in tema di interpretazione musicale sorte in Italia negli anni Quaranta, concentrandoci in particolar modo sulle diverse argomentazioni di tre autori, ovvero: Parente, che considera il lavoro dell'interprete come un procedimento puramente tecnico; Pugliatti, che invece riconduce l'interpretazione alle attività dello spirito, affermandone il carattere necessariamente creativo; e, infine, Graziosi, che assume una posizione intermedia tra quelle degli altri due studiosi.

Nonostante le idee di Parente e di Pugliatti sembrano essere agli antipodi, in esse si rintraccia un elemento comune proprio in relazione ai limiti intrinseci al lavoro dell'interprete: entrambi, infatti, considerano il testo come un punto di partenza imprescindibile. Sebbene Pugliatti non sia d'accordo con l'immagine rigida e tecnica dell'interpretazione proposta da Parente, egli ritiene comunque che il testo rappresenti un limite esterno e necessario all'attività dello spirito, e che proprio da questo tale attività prenda le mosse e si sviluppi successivamente in modo creativo. Pur essendo il contatto con il testo un momento intermedio, che dovrà obbligatoriamente essere superato, tale occasione è imprescindibile e pone quindi dei limiti concreti al lavoro dell'interprete e all'estensione della sua libertà.

Il discorso di Pugliatti non è isolato in ambito filosofico e si ricollega alla teoria, espressa tra gli altri da Maurizio Ferraris<sup>63</sup>, esponente del Nuovo Realismo, secondo la quale esistono *sia* fatti *che* interpretazioni. Partendo dalla celebre e provocatoria affermazione di Nietzsche, per cui «non ci sono fatti, solo interpretazioni», Ferraris dimostra invece che l'interpretazione può avvenire solo in presenza di fatti, ossia di una realtà esterna, indipendente dall'osservazione e dalla qualificazione dell'occhio umano. La percezione, quindi, non equivale all'interpretazione, poiché altrimenti tutti vedrebbero cose diverse, e «per spiegare come di solito più osservatori vedano *più o meno* la stessa cosa [...] si dovrà invocare un grande orologio o un'armonia prestabilita»<sup>64</sup>. Non tutta l'esperienza umana, difatti, è riconducibile all'ermeneutica: il passaggio al piano interpretativo avviene solo quando, dopo essersi imbattuti in una *cosa*, senza essere riusciti ad attribuirle un significato, «la ricerca di senso, frustrata, avanza l'ipotesi che» l'oggetto sia qualcosa di simile ad «una figura più razionale»<sup>65</sup>, a *qualcosa* che già conosciamo.

Per avvalorare la propria tesi, Ferraris fa riferimento all'esperienza di Marco Polo, che, avendo visto per la prima volta un rinoceronte, riporta di essersi imbattuto in un unicorno. Egli, quindi, non nega assolutamente di aver visto *qualcosa*, ma, invece, tenta di dare una spiegazione razionale a ciò che avvista per la prima volta, ricollegando questo oggetto alle cose da lui già conosciute. Allo stesso modo «un selvaggio della Nuova Olanda che non abbia mai visto una casa vedrebbe sicuramente *qualcosa*, anche in difetto del concetto di casa»<sup>66</sup> che proviene dall'esperienza.

Secondo questa linea di pensiero, allora, senza le cose non può esserci interpretazione, anzi «l'esistenza di interpretazioni presuppone l'esistenza di cose»<sup>67</sup>.

Tornando al nostro discorso iniziale, sulla base di quanto appena ricordato, sia l'interprete giuridico che quello musicale non possono allora prescindere dal testo della legge o dell'opera, ed esso rappresenta allora un limite ben preciso all'esercizio della loro libertà.

Lo stesso pensiero si ritrova, anche se formulato in termini diversi, nel pensiero di vari autori, tra cui ad esempio Alfredo Casella che

---

<sup>63</sup> M. Ferraris, *Non ci sono gatti, solo interpretazioni*, in *Annuario filosofico europeo. Diritto, giustizia e interpretazione* a cura di J. Derrida e G. Vattimo, Biblioteca di Cultura Moderna, Editori Laterza, Bari, 1998.

<sup>64</sup> M. Ferraris, *Non ci sono gatti, solo interpretazioni*, cit., pag. 145.

<sup>65</sup> Ivi, pag. 147.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> M. Ferraris, *Non ci sono gatti, solo interpretazioni*, cit., pag. 149.



afferma: «i segni che il compositore ci offre rappresentano solo approssimativamente l'intuizione originale dell'artista creatore e sono dunque la forma provvisoria da cui l'interprete ricava la forma definitiva», oppure ancora la già citata Gisèle Brelet che individua il testo come un punto di riferimento schematico. Anche in queste definizioni, infatti, l'interpretazione è sempre considerata come un'attività obbligatoriamente legata ai segni grafici contenuti nel testo, anche se magari solo inizialmente<sup>68</sup>.

Tutte queste considerazioni si allineano all'esigenza di contenere gli eventuali effetti negativi a cui potrebbe dar luogo un'eccessiva libertà nell'attività ermeneutica. Tali conseguenze si dimostrerebbero dannose soprattutto in ambito giuridico, mettendo in discussione la certezza del diritto e quindi la coerenza e la razionalità dell'ordinamento.

Attorno ad un nucleo di fatti, ovvero di significati non dubbi, potrà allora muoversi la libertà dell'interprete, che andrà a chiarire i punti oscuri e le lacune del testo, argomentando il proprio ragionamento nei vari modi che abbiamo cercato di elencare poco prima.

In base al modo in cui poi l'interprete eserciterà concretamente questo margine di libertà a sua disposizione, l'attività ermeneutica potrà portare a risultati ragionevolmente e notevolmente diversi. Nell'esperienza giurisprudenziale lo spazio di libera creatività è quindi utile al fine di supplire alle lacune dell'ordinamento, adeguare i testi alle nuove esigenze legate all'evoluzione del contesto sociale, stimolare il legislatore affinché intervenga a disciplinare materie "scoperte", ampliare o restringere il significato della disposizione rispetto a quanto strettamente indicato nel testo normativo, ecc.

Parallelamente, in ambito musicale, lo stesso potrà servire a colmare le lacune lasciate nel testo dal compositore, oppure per adattare le opere più antiche al gusto del pubblico contemporaneo e introdurre nell'esecuzione dell'opera strumenti musicali e mezzi tecnologici sconosciuti al compositore, perché troppo recenti.

### **3. 7 I doveri dell'interprete giuridico e musicale**

Al fine di poter svolgere nel modo migliore la loro attività, gli interpreti giuridici e musicali sono generalmente tenuti ad osservare una serie di attenzioni.

---

<sup>68</sup> Cfr. Cfr. F. Marisi, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale: una proposta di comparazione*, cit.

In entrambe le materie, infatti, è comunemente riconosciuta l'importanza di un'intensa attività di studio e di esercizio, per potersi preparare al meglio a svolgere con le adeguate competenze il proprio lavoro.

L'interprete musicale è chiamato sia ad un approfondito lavoro di studio sulla partitura che ad un'intensa pratica sullo strumento. Presumibilmente, infatti, prima di sentirsi pronto ad eseguire il componimento in pubblico, l'interprete ripeterà più volte il brano, concentrandosi sui singoli passaggi, specialmente quelli più complessi. Soprattutto al fine di potersi confrontare con l'esecuzione di opere particolarmente impegnative, è richiesto allora uno studio ripetuto e approfondito. A tal proposito possiamo tornare sulle parole di Daniel Barenboim, secondo il quale «eseguire capolavori è il lavoro di una vita e comporta la responsabilità, direi quasi l'obbligo morale di un'applicazione totale all'opera in questione»<sup>69</sup>. Questa applicazione continua e diligente è indispensabile anche per acquisire una serie di conoscenze che permettano poi di esprimersi concretamente all'interno di quel margine di libertà che, come abbiamo visto, è proprio del lavoro dell'interprete. Barenboim prosegue, difatti, affermando che «i grandi artisti devono avere il dono di una meticolosa introspezione, per armarsi di nuove conoscenze, per affinare l'intuito, per individuare e correggere i propri punti deboli. La sincerità è impossibile senza la ricerca quotidiana di una sempre più approfondita indagine sull'essenza del pezzo musicale. [...] È il risultato di un intenso studio dell'opera, di innumerevoli prove e sperimentazioni sul campo e della conoscenza di me stesso come interprete»<sup>70</sup>.

Chiaramente, lo stesso tipo di impegno è richiesto anche ai giuristi. Innanzi tutto, essi devono mantenersi aggiornati con la complessa e continua produzione normativa, dottrinarie e giurisprudenziale, al fine di potersi destreggiare agilmente (per quanto possibile) all'interno dell'enorme quantità dei materiali giuridici presenti nell'ordinamento. Allo stesso modo, si può indicare l'utilità di studiare e conoscere i manuali istituzionali, i trattati e tutti quei testi "classici" che aiutano a mantenere una visione d'insieme dell'ordinamento, a partire dai principi fondamentali che lo caratterizzano. Un altro esempio non trascurabile, riferito in

---

<sup>69</sup> D. Barenboim, *La musica è un tutto*, cit. pag. 12, citato in A. Salvador, "La musica è un tutto" e il diritto? *Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim*, cit.

<sup>70</sup> D. Barenboim, *La musica è un tutto*, cit. pag. 15, citato in A. Salvador, "La musica è un tutto" e il diritto? *Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim*, cit.

particolare a coloro che praticano la professione forense, riguarda sia la redazione che l'analisi e lo studio di tutti i documenti che compongono le carte processuali, ovvero atti, memorie, pareri legali, perizie, ecc. La conoscenza approfondita di questi materiali è importantissima per chi interviene nel processo e si rivela spesso determinante per l'esito del giudizio. Può capitare, infatti, che alcuni elementi appaiano a prima vista secondari, ma, ad un'analisi più attenta, si dimostrino invece fondamentali e decisivi al fine di poter capovolgere a proprio favore l'esito del processo in corso. A tale proposito, riprendiamo le parole dell'avvocato Giulia Bongiorno, che descrive il modo in cui un buon legale dovrebbe relazionarsi con le fonti a sua disposizione: «[...] ci si accorge che la prima impressione rischia di essere fuorviante. Bisogna sempre leggere una seconda volta, in modo molto più attento, e poi ancora una terza durante la quale si possono introdurre gli evidenziatori per dare risalto ad alcuni concetti. [...] la quarta lettura non può essere l'ultima: è la quinta quella fondamentale. Posso dire di conoscere gli atti soltanto se e quando, una frazione di secondo prima che i miei occhi si fissino su una riga so già cosa c'è scritto»<sup>71</sup>.

In entrambi i casi, quindi, si tratta di professioni che richiedono un grande impegno, al punto tale da presentarsi a volte come «attività totalizzanti e fortemente coinvolgenti, forse come vere e proprie esperienze “vocazionali”»<sup>72</sup>.

Oltre a questo costante e profondo impegno, agli interpreti si richiede anche di esprimersi in modo chiaro e comprensibile.

Volendo partire dall'ambito giuridico, sarà facile immaginare come al giurista che redige un saggio, una monografia o una nota ad una sentenza sia richiesto di esprimersi in modo chiaro ed efficace. La stessa osservazione si può, ovviamente, rivolgere all'avvocato che stenda un atto processuale, che sarà poi ascoltato dal proprio cliente, dal giudice, dalla controparte e dal suo legale. Anche il giudice, nel momento in cui “componere” la sentenza, è chiamato ad esprimersi in modo chiaro e inequivocabile. La chiarezza delle statuizioni che compongono la sentenza è, infatti, fondamentale sia ai fini della successiva attuazione del provvedimento, sia per le eventuali verifiche effettuate dalle giurisdizioni superiori. Naturalmente, sarà più semplice che le parti comprendano quanto loro disposto e si adeguino (spontaneamente o meno) al contenuto della sentenza se questa risulterà facilmente comprensibile.

---

<sup>71</sup> G. Bongiorno, *Nient'altro che la verità. Come il processo Andreotti ha cambiato la mia vita*, Milano, Rizzoli, 2005, pag. 17.

<sup>72</sup> A. Salvador, “La musica è un tutto” e il diritto? *Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim*, cit., pag. 11.

Tutti i giuristi che si apprestino a scrivere documenti destinati alla circolazione o all'applicazione concreta sono quindi tenuti a sviluppare il proprio discorso in modo rigorosamente logico, secondo uno schema narrativo chiaro ed ordinato. Inoltre sarà utile e ben accetta la semplificazione e razionalizzazione dei fatti, in modo da favorirne la comprensione e mettere in risalto i temi principali. Per rendere ancora più efficace il loro lavoro, essi potranno infine stabilire connessioni tra le parti della narrazione, anticipando nella ricostruzione dei fatti i temi che saranno successivamente sviluppati in termini di diritto.

Il metro di giudizio per valutare una memoria predisposta da un avvocato o una sentenza redatta da un giudice (senza scendere in considerazioni attinenti al piano della giustizia) non sarà allora diverso da quello utilizzato per valutare un brano musicale. In ambo i casi, infatti, si tratterà di una combinazione di più elementi, quali la comprensibilità, la linearità espositiva, la coerenza logica e l'efficacia.

Per illustrare come questo avvenga in ambito musicale può essere utile fare riferimento a Chopin e alle sue idee sullo stile.

Come dimostrano alcune lettere o diari, recentemente analizzati, il compositore polacco pensava che la musica e il linguaggio verbale fossero simili e dovessero articolarsi nella stessa maniera. Egli, infatti, riteneva che alcuni elementi tipici del linguaggio avessero anche in musica un'importanza fondamentale, ad esempio la punteggiatura, la separazione tra le diverse frasi, le sfumature, la forza e la velocità di emissione della voce. Non a caso, ai suoi allievi, Chopin consigliava di ispirarsi alle regole del *belcanto*, lo stile della scuola dei cantanti italiani dell'epoca, e ripeteva che «bisogna cantare con le dita»<sup>73</sup>.

La stessa idea si ritrova nelle affermazioni del già citato Barenboim, che richiama l'attenzione degli interpreti alla «[...] necessità di trasparenza acustica e di chiarezza nella struttura musicale», poiché «[...] l'unico criterio per giudicare un'esecuzione musicale si basa sul grado della sua udibilità»<sup>74</sup>. Infatti, continua, «ogni pianista, direttore d'orchestra o musicista da camera si assume la

---

<sup>73</sup> J. J. Eideldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, Astrolabio, Roma, 2010. pag. 96, citato in A. Salvador, "La musica è un tutto" e il diritto? *Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim, cit.*, pag. 11.

<sup>74</sup> D. Barenboim, *La musica è un tutto*, pag. 15 e 22, citato in A. Salvador, "La musica è un tutto" e il diritto? *Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim, cit.*, pag. 11.

responsabilità di rendere massimamente comprensibile un pezzo musicale, senza sminuirne la complessità e la profondità»<sup>75</sup>.

### 3. 8 L'interpretazione e il rischio dell'arbitrio

Appare infine interessante ricordare come tutte queste considerazioni siano spesso oggetto di critiche da parte di coloro che considerano l'interpretazione come un qualcosa di estremamente vago e difficilmente gestibile, anche facendo ricorso a regole e criteri generalmente diffusi e pacificamente riconosciuti.

Ci si può infatti domandare se tutte queste riflessioni siano in grado di individuare limiti effettivamente persuasivi e cogenti nei confronti degli interpreti, ovvero se questi non rimangano, in realtà, sostanzialmente liberi di esercitare arbitrariamente le proprie facoltà. Dalle riflessioni di coloro che si sono dedicati allo studio dell'ermeneutica, del rapporto tra il testo e la realtà a cui deve essere applicato, della precomprensione, della possibile classificazione dei criteri interpretativi, emergono fondamentalmente due dati basilari, ovvero: il testo, per *vivere*, ha bisogno dell'interpretazione, ma l'interprete non può esercitare il proprio compito in modo talmente creativo da spingersi fino ai limiti dell'arbitrio.

Abbiamo visto in che modo ed entro quali margini si ritiene possa esprimersi la libertà interpretativa e a quali risultati essa possa ragionevolmente condurre.

La giurisprudenza, inoltre, è da molti ormai considerata come una vera e propria fonte di produzione, sull'assunto per cui gran parte del diritto vivente affonda le sue radici proprio nella creazione giurisprudenziale. Potremmo fare l'esempio del diritto di famiglia, tra l'altro un tema di grande attualità, ma si possono richiamare anche il diritto del lavoro, la responsabilità civile «e finanche i diritti fondamentali della persona [i quali] sarebbero ben poca cosa se non si fossero negli anni articolati e sedimentati indirizzi interpretativi e creativi di regole»<sup>76</sup>. La giurisprudenza costituisce, infatti, un terreno particolarmente fertile per accogliere e poi far germogliare i nuovi interessi, le nuove esigenze e aspirazioni che emergono dalla società, inizialmente in modo occasionale e successivamente in modo sistematico, e delle quali il legislatore non può o non vuole occuparsi organicamente.

---

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> G. Alpa, *Interpretare il diritto: dal realismo alle regole deontologiche* in in *Annuario filosofico europeo. Diritto, giustizia e interpretazione*, cit.

Lo stesso si potrebbe dire in ambito musicale, laddove è lo studio, ovvero la pratica quotidiana, a rappresentare l'ambiente più adatto per la nascita e la cura delle nuove esigenze tecniche ed espressive. Dallo sviluppo di queste, deriveranno poi inediti riferimenti sonori e nuove modalità comunicative, che solo in un secondo momento troveranno un riconoscimento "ufficiale" e potranno diffondersi in modo (più o meno) uniforme.

In entrambe le discipline, quindi, si riscontra un impegno ermeneutico incessante e immancabilmente creativo, volto al continuo adattamento del sistema normativo o delle tradizioni musicali all'evolversi della società, con tutte le nuove urgenze che al suo interno si manifestano.

Tutto questo dà origine al timore che le varie affermazioni generalmente condivise sui limiti che gli interpreti dovrebbero rispettare nel loro operato possano rivelarsi meri assunti teorici, in aperta contraddizione con quanto concretamente avviene nella prassi quotidiana. Si teme, perciò, che l'*umanità* dell'interprete e la sua individualità possano comunque dare causa a ingiustizie e abusi.

Per prevenire questo tipo di conseguenze negative, allora, non sembrano efficaci né le teorie ermeneutiche né le drastiche censure formaliste. Quel che appare più utile in questo senso è un costante richiamo all'attenzione e alla consapevolezza dei propri poteri e degli effetti che da questi possono scaturire. Poiché non esiste uno strumento adatto a contenere l'impeto della fantasia, o, al contrario, a smuovere la pigrizia, la soluzione più adatta a prevenire il rischio dell'arbitrio sembra allora essere il cosiddetto *self-restraint*, ovvero l'autocontrollo, generato dalla consapevolezza del proprio ruolo e dell'appartenenza ad una precisa comunità di interpreti.

Come abbiamo già visto in precedenza, il procedimento ermeneutico è particolarmente complesso e può risultare estremamente difficile da controllare e da seguire, talvolta anche per gli stessi soggetti che lo compiono. Nonostante ciò, gli interpreti sanno che, qualora la loro attività ermeneutica generasse esiti puramente arbitrari, che potrebbero apparire come vere e proprie manipolazioni della materia di riferimento, le loro interpretazioni sarebbero considerate errate o bizzarre, in ogni caso inaccettabili. Questo porterebbe a connotare in modo negativo i risultati della loro opera, generando nei loro confronti un sentimento di sfiducia e andando a minare le fondamenta della loro autorevolezza. È proprio grazie a questa consapevolezza che gli interpreti si affidano ad una serie di strumenti che proteggono i frutti della loro attività dalle accuse di arbitrio.

Anche tali strumenti, in realtà, possono apparire insufficienti di fronte ad una critica minuziosa e "spietata". Infatti, ad esempio, la

motivazione del procedimento interpretativo può essere qualificata come inadeguata, poiché in essa possono individuarsi lacune o meri abbellimenti (ad esempio le citazioni di brocardi antichi dei quali non si conosce il vero significato). Ancora, lo strumento della logica del procedimento interpretativo è sicuramente utile, ma può rivelarsi insufficiente, qualora la motivazione, pur essendo strutturata in modo logico, derivasse da premesse considerate discutibili o conducesse a risultati valutabili come incongrui. Si può fare affidamento anche ai precedenti, richiamando magari massime celebri a sostegno della propria tesi, ma anche questo meccanismo può rivelarsi inadatto, poiché i *dicta* possono sembrare inaffidabili o riguardare fattispecie non assimilabili a quella in esame.

Tutti questi strumenti possono dunque essere considerati come scuse o scudi difensivi da parte degli altri interpreti, spostando di volta in volta in modo sostanziale il confine di ciò che è lecito e ciò che invece è arbitrario, probabilmente facendolo coincidere con il pensiero della maggioranza. Anche in questo caso, infatti, le “regole” di interpretazione e di argomentazione si prestano a diventare esse stesse oggetto di interpretazione.

L'unico limite a cui ci si può riferire sembra quindi essere proprio il richiamo soggettivo a valori e regole di stampo deontologico, «un limite confortato dalla storia e da valori metagiuridici»<sup>77</sup> e originato dalla coscienza del legame che l'interprete ha con il contesto al quale appartiene. Un autocontrollo che può svolgere la sua funzione, e quindi, mostrarsi efficace, solo in riferimento alla comunità degli interpreti. L'interpretazione allora, osservata da tale punto di vista viene a configurarsi come «il risultato di un'opera comune [...] necessaria anche per il raggiungimento dei fini personali dei partecipanti, assumendo per ciò stesso un carattere di stabilità»<sup>78</sup>.

### **3. 9 Gould e Stravinskij, due modelli ermeneutici “estremi” a confronto**

Dopo aver analizzato alcuni aspetti tecnici del procedimento ermeneutico, comuni alla pratica giuridica e a quella musicale, concludiamo questa parte della nostra disamina confrontando due modalità interpretative profondamente diverse.

---

<sup>77</sup> G. Alpa, *Interpretare il diritto: dal realismo alle regole deontologiche* in *Annuario filosofico europeo. Diritto, giustizia e interpretazione*, cit. pag. 211.

<sup>78</sup> F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, cit., pag. 66.

Grazie all'esempio concreto che ci viene fornito dall'osservazione di due modelli illustri e opposti di interpretazione musicale, risulterà più semplice comprendere la contrapposizione tra due concetti ermeneutici antitetici, cui abbiamo poc'anzi fatto riferimento sul piano teorico: l'interpretazione come procedimento libero e creativo, svincolato dalla ferma sottomissione all'autorità testuale, e l'interpretazione come semplice e rigorosa *applicazione* del testo scritto.

### **3. 9. 1 Glenn Gould, un interprete libero**

Sicuramente, un esempio particolarmente significativo di “estrema” libertà ermeneutica può essere ravvisato nell'attività musicale di Glenn Gould, celebre pianista, clavicembalista, compositore e organista, ma anche autore di numerosi saggi, articoli, programmi televisivi e programmi di sala.

Nato nel 1932 in Canada, acquisì presto un'immensa fama, tanto da diventare uno dei più conosciuti e acclamati pianisti del Novecento, una vera e propria leggenda, ancora oggi oggetto di studi, approfondimenti e documentari.

Gould è stato indubbiamente rivoluzionario sia nell'approccio al suono che allo strumento dal quale esso è generato, tanto da essere spesso associato al concetto tipicamente romantico di *genio*, che abbiamo incontrato qualche pagina addietro. Il suo rapporto con il pianoforte è stato, infatti, innovativo sotto diversi punti di vista. Egli suonò praticamente per tutta la vita sedendo su una sedia personale, particolarmente bassa, appositamente fabbricata dal padre, che lo portava ad avere un contatto particolare con lo strumento, ma anche una postura decisamente insolita, goffa e poco “classica”. Gould suonava il pianoforte quasi rinunciando alle enormi potenzialità espressive dello strumento, imitando l'incedere tipico della tastiera del clavicembalo, in una ricerca volta al raggiungimento di un suono assolutamente “perfetto”.

Egli è stato, inoltre, un devoto delle registrazioni, dedicando gran parte della sua attività all'incisione delle sue performance. La registrazione era infatti un mezzo fondamentale nella sua ricerca della perfezione, poiché gli permetteva di controllare più accuratamente il suono del pianoforte e di selezionare la migliore tra le varie esecuzioni, ossia la traccia meglio rispondente al suo senso estetico, affidando al disco e ai futuri ascoltatori un'interpretazione perfetta. La registrazione in studio, inoltre, consentiva all'artista di



dedicarsi pienamente alla ricerca del suono e dell'interpretazione ideale, senza essere distratto dalle esigenze, dalle incertezze e dagli imprevisti tipici di un'esecuzione dal vivo.

Tutte queste "strane" caratteristiche si riversavano ovviamente nelle sue modalità espressive, decisamente singolari. I lavori di Gould sono stati infatti definiti come «[...] la ricerca di una terra incognita dell'interpretazione e dell'ascolto»<sup>79</sup>.

Il suo repertorio da interprete era incentrato soprattutto sulle opere di Bach, ma comprendeva anche quelle di Beethoven, Strauss, Schönberg.

In particolare nelle sue interpretazioni bachiane, Gould dimostra un disinteresse totale per il pedale destro, dal quale deriva un peculiare uso dello *staccato*, che rende note le sue interpretazioni per il loro carattere cristallino, al punto tale da apparire talvolta esasperate ed esplicitamente stravaganti.

La sua interpretazione, tipicamente tagliente e inusuale, è certamente facile bersaglio di critiche negative, ma, allo stesso tempo, costringe i critici, gli ascoltatori e gli altri interpreti a mettere in discussione tutte le convinzioni precedenti<sup>80</sup>.

La modalità interpretativa di Gould, soprattutto rispetto alle incisioni discografiche, può essere paragonata a quella dei giudici che hanno la tendenza a "legiferare", ed infatti egli affermava che «la responsabilità documentaria induce l'interprete a stabilire con l'opera un contatto che è molto simile a quello che con essa ha il compositore. Questa responsabilità gli dà modo di concentrarsi su un determinato brano musicale, di analizzarlo, di scomporlo in modo così minuzioso che per un certo periodo di tempo esso diviene parte essenziale della sua vita»<sup>81</sup>. L'attività dell'interprete può quindi essere paragonata a quella del compositore, senza dover rimanere relegata su un piano di inferiorità e sottomissione. Egli, inoltre, dimostrava di non condividere il ricorso a tutti quei criteri e meccanismi argomentativi che venivano offerti all'interprete sia per affrontare che per motivare la propria esecuzione. L'artista, infatti, dovrebbe «operare in segreto, per così dire, senza che egli debba preoccuparsi, o meglio ancora rendersi conto, delle presunte

---

<sup>79</sup> M. Stegemann, *Glenn Gould – Vita e opere*, Piper, Monaco, 2007.

<sup>80</sup> Cfr. N. Colabianchi, *Glenn Gould: il suono dell'infinito*, in «L'Indro, l'approfondimento quotidiano indipendente» <http://www.lindro.it/glenn-gould-il-suono-dellinfinito/>; M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit.

<sup>81</sup> Ibidem.

esigenze del mercato»<sup>82</sup>, quindi anche senza mediare tra l'opera e il pubblico, senza adattarla al gusto diffuso nella società attuale.

Per rendere più semplice la nostra argomentazione possiamo fare un esempio concreto, confrontando l'interpretazione del *Primo Preludio* dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach proposta da Gould<sup>83</sup> con quelle eseguite da altri illustri pianisti, quali Pollini o Schiff<sup>84</sup>. La maggior parte dei pianisti tende solitamente ad eseguire questo breve brano in modo legato, facendo ricorso all'amplificazione data dal pedale destro, producendo un effetto molto scorrevole, quasi "liquido". L'interpretazione di Gould, invece, si presenta in modo profondamente originale, grazie alla diversa velocità prescelta, al suo mantenere costante il volume e al continuo ricorso allo *staccato*, che rende il brano decisamente meno fluido all'ascolto. Secondo alcuni studi, che confrontano il manoscritto di Bach con le varie esecuzioni, la performance di Gould sembrerebbe addirittura la più vicina alla versione scritta dal compositore. Sull'originale, infatti, non si ritrovano legature simili a quelle comunemente eseguite dai pianisti, che non erano frequenti nella scrittura dell'epoca e vennero in realtà introdotte con le revisioni successive.

Non sarebbe comunque propriamente corretto riconoscere nell'opera di Gould una vera e propria intenzione filologica, poiché il suo interesse non era esplicitamente rivolto a rintracciare l'effettiva intenzione del compositore. Infatti affermava: «l'interprete deve essere sicuro di fare istintivamente la cosa giusta, di poter scoprire possibilità di lettura di cui neanche il compositore era pienamente consapevole»<sup>85</sup>.

L'attività ermeneutica così originale da lui proposta è essenzialmente volta alla ricerca della perfezione sonora assoluta, ed è condotta attraverso uno studio accurato e minuzioso sia del pianoforte che dello spartito. Per poter suonare esattamente *come* vuole e immagina il musicista, lo strumento deve essere compreso mediante uno sforzo intellettuale, poiché «il pianoforte non si suona con le dita, ma con la

---

<sup>82</sup> Cit. riportata in K. Bazzana, *Mirabilmente singolare (racconto della vita di Glenn Gould)*, edizioni E/O, 2004.

<sup>83</sup> G. Gould, *Bach, Well-tempered clavier (book 1): Prelude and Fugue in C Major*, [https://www.youtube.com/watch?v=BKBLdNUD\\_8A](https://www.youtube.com/watch?v=BKBLdNUD_8A).

<sup>84</sup> M. Pollini, *Bach, Well-tempered clavier (book 1)*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=8Ks9Q8AF4Do>;  
A. Schiff, *Bach, Well-tempered clavier (book 1)*, 1984, <https://www.youtube.com/watch?v=5k8YLaJjXMk>.

<sup>85</sup> Cit. riportata in A. Conti, *La musica secondo... Glenn Gould* <http://www.andreaconti.it/articoli/gould.html>.

testa»<sup>86</sup>. Anche il testo, inoltre, deve essere approfondito, sviscerato, compreso al punto tale da farlo diventare parte della propria esistenza, e poi concretizzato e riportato ad unità al momento dell'esecuzione.

In questa sua continua ricerca, Gould è un interprete sostanzialmente libero, che giunge spesso a risultati giudicati bizzarri ed eccentrici, ma comunque inediti e inimmaginabili e che può "permettersi" addirittura di trascendere la volontà originaria del compositore.

### **3. 9. 2 Igor Stravinskij ed il "male necessario" dell'interpretazione**

Nel concetto di interpretazione proposto da Glenn Gould possiamo riconoscere la stessa idea di "libertà" che in ambito giuridico porta ad attribuire al giudice facoltà creative, svincolandolo dalla ferma sottomissione al legislatore.

All'estremo opposto si trova invece la riflessione elaborata da Igor Stravinskij.

Il celebre compositore russo, famoso anche per le sue abilità pianistiche e per le sue direzioni d'orchestra, elaborò la maggior parte delle sue opere secondo i canoni del neoclassicismo musicale, ovvero orientandosi verso la ricerca dell'equilibrio assoluto e del rigore espressivo, in risposta all'esigenza di razionalità e oggettività, generata dagli eccessi del romanticismo.

Stravinskij affrontava in modo critico la necessità dell'interpretazione,

concepita come elemento decisamente negativo. Egli, infatti, riteneva che il conflitto tra i due concetti di *esecuzione* e *interpretazione* fosse «alla radice di tutti gli errori, di tutti i peccati, di tutti i malintesi che si frappongono fra l'opera e l'uditorio, e che alterano la buona trasmissione del messaggio». <sup>87</sup> Addirittura, auspicava un'esecuzione meccanica della musica, realizzata per mezzo di congegni tecnologici, in grado di eliminare il momento indispensabile di mediazione ermeneutica. Solo riuscendo a stabilire un contatto diretto tra il pubblico e l'autore dell'opera, infatti, si sarebbe potuta ottenere l'esecuzione assolutamente corretta, ovvero

---

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, trad. M. Guerra, Edizioni Studio Tesi, 1999, pag. 91, citato in M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit., pag. 111.

quella perfettamente corrispondente alla volontà esplicita dell'autore.

Tuttavia, pur considerando il momento di mediazione ermeneutica come un elemento negativo, Stravinskij ammetteva che il testo musicale «contiene sempre elementi segreti che si rifiutano di essere definiti in quanto la dialettica verbale è impotente a definire interamente la dialettica musicale»<sup>88</sup>. L'interpretazione era quindi per lui una sorta di "male necessario", che provoca un enorme rischio per il compositore, poiché «la buona presentazione della sua opera dipende ogni volta da quei fattori imprevedibili, imponderabili» che potranno perfino renderla «irriconoscibile, a volte inerte, in ogni caso tradita»<sup>89</sup>.

L'analisi di Stravinskij non risparmiava nemmeno i direttori d'orchestra, muovendo nei loro confronti una critica «che per alcuni versi potrebbe attagliarsi ad alcune interpretazioni troppo disinvolute di certi operatori del diritto»<sup>90</sup>. Infatti, egli sosteneva che tali interpreti avessero ottenuto nel tempo un eccessivo prestigio e una smisurata autorità, che consentirebbe loro di esercitare un potere discrezionale inadeguato nei confronti della pagina musicale. Confermando ancora una volta la necessità di mantenere una rigida distinzione e una ferma gerarchia tra i ruoli di compositore e interprete, Stravinskij criticava il modo di fare dei direttori d'orchestra, che «con una ingenua impudenza» sembravano appropriarsi delle opere altrui, senza rispettare i limiti della loro posizione di inferiorità, aspirando «alla dittatura della musica»<sup>91</sup>.

All'interprete non sarebbe quindi concessa la possibilità di svolgere nei confronti del testo quell'analisi approfondita e dettagliata ritenuta invece fondamentale da Glenn Gould, volta alla completa comprensione dello spartito, anche al di là delle possibilità espressive immaginate dal compositore stesso. Egli, difatti, dovrebbe limitarsi a *tradurre* la volontà del compositore e aspirare ad essere «prima di tutto un infallibile esecutore»<sup>92</sup>.

Pur ammettendo l'impossibilità di estirpare completamente la natura personale e artistica dell'attività ermeneutica, Stravinskij pone all'interprete l'obiettivo ideale di un'*esecuzione* statica, oggettiva, di

---

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit., pag. 111.

<sup>91</sup> I. Stravinskij, *Poetica della musica*, citato in M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit., pag. 112.

<sup>92</sup> Ibidem.

natura tecnico-riproduttiva, ovvero volta a ripetere esattamente il pensiero dell'autore.

È interessante, peraltro, il fatto che la critica di Stravinskij si concentri in particolar modo nei confronti della figura del direttore d'orchestra, ovvero di quell'interprete privilegiato ampiamente paragonato al giudice dagli studi comparatistici che coinvolgono la musica e il diritto.

#### **4. L'IPOTESI PARTICOLARE DEL GIUDICE PENALE: IL PROBLEMA DELLA LIBERTÀ DI INTERPRETAZIONE**

##### **4. 1 Il diritto penale, alcune caratteristiche fondamentali di rilievo ermeneutico**

Senza pretendere di riuscire ad elaborare una disamina esaustiva dell'argomento, abbiamo fin qui provato a delineare l'introduzione, l'evoluzione storica e le caratteristiche fondamentali del concetto di interpretazione. Abbiamo inoltre sottolineato le similitudini che questo presenta in due contesti apparentemente inconciliabili, quali il diritto e la musica. Ci siamo poi soffermati su alcune delle principali teorie che si confrontano sul tema dell'interpretazione ed abbiamo riscontrato la presenza di numerosi tentativi di indirizzare il lavoro dell'interprete verso la *buona* interpretazione, ad esempio introducendo criteri ermeneutici (o meglio *argomentativi*).

Parlando di interpreti giuridici, però, sembra opportuno dedicare un discorso a parte a coloro che operano in un settore molto particolare, nel quale entrano in gioco interessi delicati: il diritto penale. Infatti, proprio in tale ambito si pone in modo più radicale e problematico l'alternativa dicotomica tra legalità e giustizia del caso concreto, che si riversa inevitabilmente nella delicata questione della possibilità di lasciare ai giudici un margine di libertà nello svolgimento del loro compito.

Come ben sappiamo, il diritto penale coincide con «quel ramo del diritto pubblico caratterizzato dalla previsione normativa di un fatto - denominato "reato" - alla cui realizzazione la legge fa corrispondere una determinata conseguenza sanzionatoria - la quale prende il nome di "pena"»<sup>1</sup>. Il reato è quindi sostanzialmente un fatto gravemente disfunzionale che incide sull'assetto di una determinata società, cioè un evento patologico che si risolve in un'offesa non suscettibile di dare luogo ad un intervento riparatore. Una volta che tale illecito venga commesso, l'ordinamento risponde nei confronti del responsabile.

Uno dei principali problemi connessi al diritto penale riguarda proprio la *ragione di essere* della pena, ovvero il ruolo che viene ad

---

<sup>1</sup> G. De Francesco, *Diritto penale. I fondamenti*, Giappichelli Editore, Torino, 2008, pag. 1.

essa attribuito. Dal modo in cui tale ragione verrà individuata, infatti, discenderà una precisa definizione dei casi e dei limiti entro i quali è consentito punire, cioè una determinata articolazione della risposta sanzionatoria, piuttosto che un'altra. Dalle diverse soluzioni che possono darsi a tale quesito discendono alcuni orientamenti fondamentali, generalmente indicati come *teorie della pena*, ovvero, principalmente, la teoria retributiva e la teoria della prevenzione, generale e speciale.

Secondo la teoria retributiva la pena avrebbe la funzione di compensare l'offesa arrecata con l'atto criminoso, cioè sarebbe da definirsi come il corrispettivo del reato commesso<sup>2</sup>. Solitamente, la derivazione originaria di questa concezione è identificata con il fenomeno privato della vendetta del male subito, la cosiddetta *legge del taglione*. Alla teoria retributiva sono state mosse varie critiche. Si rimprovera a questa concezione, ad esempio, il suo stretto legame con il concetto di vendetta, che sembra inconciliabile con l'intervento sanzionatorio ad opera di un soggetto terzo ed imparziale. Un'altra critica spesso avanzata riguarda il disinteresse (almeno apparente) che questa concezione dimostra nei confronti del destino dei singoli rei, dato dalla mancata considerazione delle possibili "corresponsabilità" della società nella genesi del delitto<sup>3</sup>.

Secondo la teoria della prevenzione, invece, la pena dovrebbe essere finalizzata ad evitare, mediante la minaccia di una sanzione, la stessa commissione del reato. Ciò sarebbe necessario poiché, non potendo ricompensare il danno prodotto dal reato, l'ordinamento non potrebbe ricorrere all'utilizzo delle sanzioni cosiddette *restitutorie o risarcitorie*, volte cioè a ricostituire l'integrità dell'interesse meritevole di tutela che è stato leso. All'interno di questa teoria si individuano poi due diversi profili: quello della prevenzione generale, volta a dissuadere l'intera collettività dal commettere reati, e quello della prevenzione speciale, avente invece lo scopo di prevenire la reiterazione del reato da parte dello stesso soggetto delinquente<sup>4</sup>. Anche nei confronti di questa concezione sono state proposte alcune critiche, fondate sia sull'eccessiva fiducia che essa sembra riporre nella razionalità dell'essere umano, sia sulla mancata prova del fatto che elevando il *quantum* della pena prevista in

---

<sup>2</sup> Cfr. M. Ronco, *Il problema della pena. Alcuni profili relativi allo sviluppo della riflessione sulla pena*, Giappichelli Editore, Torino, 1996.

<sup>3</sup> Cfr. G. De Francesco, *Diritto penale. I fondamenti*, cit.; Cfr. G. Fiandaca, *Concezioni e modelli di diritto penale tra legislazione, prassi giudiziaria e dottrina* in «Questione giustizia», 1991, n.1; M. Pavarini, *Introduzione al sistema penale*, vol.1, Giappichelli Editore, Torino, 2001.

<sup>4</sup> Ibidem.

relazione ai vari reati si ottenga inevitabilmente la diminuzione del tasso di criminalità<sup>5</sup>.

In ogni caso, il contenuto specifico della sanzione penale corrisponde generalmente ad una limitazione o privazione della libertà personale, un bene primario dell'individuo, tanto importante da essere collocato tra i diritti inviolabili tutelati dalla Costituzione<sup>6</sup>. Tale contenuto è specificamente indicato dall'art 17 del c.p., laddove si fa riferimento a pene quali l'arresto per le contravvenzioni, la reclusione e l'ergastolo per i delitti.

Tutte le caratteristiche che contraddistinguono il settore penalistico si ripercuotono fortemente sul momento applicativo della norma e, quindi, sull'attività interpretativa condotta dai giudici penali. Onde evitare una serie di gravi conseguenze, infatti, vengono introdotti nell'ordinamento numerosi principi volti a circoscrivere la possibilità di intervenire in limitazione della libertà personale, tra i quali ad esempio, il principio di sussidiarietà della norma penale, il principio di legalità, il principio di proporzione e il principio di irretroattività.

Di fondamentale importanza, anche ai fini della nostra analisi dedicata alla prospettiva ermeneutica, è il principio di tassatività della fattispecie incriminatrice. Con esso si intende introdurre un divieto legato ai confini esterni della norma, ovvero si cerca di escluderne l'applicazione analogica. Come abbiamo già anticipato, tale divieto trova un riscontro nell'art. 14 delle preleggi al codice civile, nel quale si legge che «Le leggi penali e quelle che fanno eccezione a regole generali o ad altre leggi non si applicano oltre i casi e i tempi in esse considerati». Non è difficile comprendere la *ratio* di tale disposizione, considerando che la norma penale non istituisce un'area di libertà, ma al contrario ne postula una specifica limitazione. Il meccanismo dell'analogia si presenta nel settore civile come uno strumento adeguato a garantire la coerenza dell'ordinamento giuridico e funzionale all'esercizio delle libertà tipicamente sottese alle relazioni private. Diversamente, in ragione della specifica funzione attribuita alla norma incriminatrice, nel settore penale l'identificazione del cosiddetto "tipo criminoso"

---

<sup>5</sup> Cfr. G. Fiandaca-E. Musco, *Diritto penale. Parte generale*, Zanichelli, Bologna, 2014; G. Fiandaca-G. Di Chiara, *Una introduzione al sistema penale. Per una lettura costituzionalmente orientata*, Jovene Libri, Napoli, 2003.

<sup>6</sup> Art. 13 Cost., comma 1 e 2:

La libertà personale è inviolabile.

Non è ammessa alcuna forma di detenzione, ispezione o perquisizione personale, né qualsiasi altra restrizione della libertà personale, se non per atto motivato dall'autorità giudiziaria e nei solo casi e modi previsti dalla legge.



assume un'importanza fondamentale, delimitando fermamente i confini dell'intervento restrittivo nei confronti della libertà personale del reo. Infatti, quando il legislatore indica una condotta come reato, egli è chiamato anche a dare vita ad un modello legale che possa rispecchiare in modo univoco tale fenomeno, sia dal punto di vista linguistico che dal punto di vista teleologico-valutativo. Di conseguenza, nel settore penalistico non possono trovare spazio gli elementi fondamentali dell'analogia, ovvero la lacuna normativa e l'affinità di *ratio*, che permettono l'estensione della disciplina ai casi lasciati "scoperti" dal legislatore ma ritenuti assimilabili dall'interprete. L'analogia appare infatti in contrasto con i principi di garanzia che fondano le basi del nostro sistema penale, imponendo al legislatore una particolare attenzione nella formulazione della norma penale<sup>7</sup>.

Escludendo la possibilità di ricorrere a questo meccanismo, allora, l'interprete del diritto penale che, dopo aver considerato la lettera del testo e l'intenzione del legislatore, non riesca ad attribuire un significato alla disposizione, dovrà fare direttamente riferimento ai «principi generali dell'ordinamento giuridico dello Stato»<sup>8</sup>, come risulta dal combinato disposto degli artt. 12 e 14 delle Preleggi al c.c. Gli interpreti che operano in questo settore dovranno quindi condurre il proprio lavoro osservando un'attenzione peculiare nei confronti degli interessi fondamentali necessariamente coinvolti nell'applicazione della normativa penale. Il loro compito verrà a configurarsi per certi aspetti in modo singolare, suscitando discussioni specifiche, anche in relazione a problemi ormai ritenuti superati negli altri ambiti dell'ordinamento.

---

<sup>7</sup> Cfr. G. De Francesco, *Diritto penale. I fondamenti*, cit.

Non mancano, tuttavia, opinioni di senso contrario: Cfr. N. Bobbio, *L'analogia nella logica del diritto*, Giuffrè Editore, Milano, 1938 e, tra gli studi più recenti, M. Vogliotti, *Dove passa il confine?*, Giappichelli Editore, Torino, 2011.

<sup>8</sup> Art. 12, comma 2, Disposizioni preliminari al c.c. italiano, 1942: «Se una controversia non può essere decisa con una precisa disposizione, si ha riguardo alle disposizioni che regolano casi simili o materie analoghe; se il caso rimane ancora dubbio, si decide secondo i principi generali dell'ordinamento giuridico dello Stato».

## 4. 2 L'interpretazione delle norme penali nel pensiero di Cesare Beccaria

Il fatto che il diritto penale rappresenti un settore particolare, che merita dunque di essere considerato in modo autonomo, è un'idea di cui si trovano tracce risalenti nel tempo.

Un esempio autorevole è sicuramente rappresentato dal *Dei delitti e delle pene*, il breve ma famosissimo saggio pubblicato nel 1764, scritto da Cesare Beccaria, giurista, filosofo, economista, letterato, esponente di spicco dell'Illuminismo italiano.

Con questo elaborato, che si sviluppa sull'onda delle riflessioni elaborate alcuni anni prima da Rousseau e Montesquieu, Beccaria pone alcune delle basi fondamentali del diritto moderno. Egli, infatti, propone una riflessione inedita sulla natura filosofica del concetto di "pena", che deve essere «essenzialmente pubblica, pronta, necessaria, la minima delle possibili date le circostanze, proporzionata a' delitti, dettata dalle leggi»<sup>9</sup>. Beccaria, inoltre, biasima l'utilizzo della tortura, strumento perverso, utile solo ad ottenere un'illusoria verità, e soprattutto condanna aspramente la pena di morte, che non genera alcun effetto positivo nella società e non sembra avere alcun fondamento giuridico. Egli afferma infatti: «Quale può essere il diritto che si attribuiscono gli uomini di trucidare i loro simili? Non certamente quello da cui risulta la sovranità e le leggi. [...] Chi è mai colui che abbia voluto lasciare ad altri uomini l'arbitrio di ucciderlo?»<sup>10</sup>.

Proprio da queste sue riflessioni sul concetto di pena deriva una particolare visione del ruolo del giudice penale e dell'attività che questo può legittimamente compiere.

Beccaria ritiene sostanzialmente che i giudici penali debbano *applicare* rigorosamente la legge, senza interpretarla. Scrive infatti: «nemmeno l'autorità di interpretare le leggi penali può risiedere presso i giudici criminali per la stessa ragione che non sono legislatori»<sup>11</sup>. Allora, nello svolgere il proprio compito essi devono limitarsi a formulare «un sillogismo perfetto: la maggiore dev'essere la legge generale, la minore l'azione conforme o no alla legge, la conseguenza la libertà o la pena. Quando il giudice sia costretto, o voglia fare anche soli due sillogismi, si apre la porta all'incertezza»<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di R. Fabietti, Mursia, Milano, 1973, §XLVII.

<sup>10</sup> C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, cit., § XXVIII.

<sup>11</sup> C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, cit., § IV.

<sup>12</sup> Ibidem.

A chi obietta che la stessa lettera della legge possa dimostrarsi lacunosa, dando luogo ad incertezze dalle quali deriverebbe la necessità di un intervento ermeneutico, egli risponde: «Un disordine che nasce dalla rigorosa osservanza della lettera di una legge penale non è da mettersi in confronto coi disordini che nascono dalla interpretazione. Un tal momentaneo inconveniente spinge a fare la facile e necessaria correzione alle parole della legge, che sono la cagione dell'incertezza, ma impedisce la fatale licenza di ragionare, da cui nascono le arbitrarie e venali controversie»<sup>13</sup>.

Secondo Beccaria, allora, nonostante l'indeterminatezza che può derivare dal testo legislativo, non è mai auspicabile un intervento ermeneutico del giudice penale. Egli, al contrario, deve attenersi strettamente a quanto fissato dal legislatore sul testo normativo, applicando accuratamente il contenuto del testo, casomai integrandolo con le parole che risultano appunto “facili” e “necessarie”. Qualsiasi ragionamento interpretativo sarebbe infatti fonte di un'incertezza ben più grave di quella dovuta alla lettera della disposizione, quanto mai dannosa nella materia *dei delitti e delle pene*.

#### **4.3 I limiti delle disposizioni legislative: uno spazio di libertà per l'interprete penale**

Anche spostando l'attenzione verso le riflessioni più recenti si rintracciano dubbi simili, riguardanti soprattutto le conseguenze negative a cui può portare un eccesso di creatività da parte del giudice in ambito penale.

L'interpretazione, come già sottolineato, è una pratica che si dimostra essere necessaria in ambito giuridico e musicale, proprio a causa delle caratteristiche del testo, che richiede un intervento attuativo per potersi esprimere concretamente. Anche in ambito penale, ovviamente, non si può prescindere dal momento applicativo, poiché se non si intervenisse a concretizzare la disposizione, applicandola al caso concreto, essa rimarrebbe semplice lettera morta.

Nonostante il legislatore sia chiamato a prestare particolare attenzione nella formulazione delle disposizioni, specialmente di quelle incriminatrici, sappiamo bene ormai che il linguaggio

---

<sup>13</sup> Ibidem.

presenta spesso imprecisioni, determinate, tra l'altro dalla sua stessa natura e dalla difficoltà oggettiva in cui si imbatte qualsiasi autore che voglia fissare per iscritto le proprie intenzioni. Avendo il compito di mediare tra il contenuto dei testi scritti e la realtà concreta, l'interprete assume quindi una responsabilità particolare nei confronti dei destinatari delle norme, soprattutto in ambito penale, laddove la sanzione da applicare si ripercuote sulla libertà personale dell'interessato.

Inoltre, come ricordava il famoso musicista Franz Liszt<sup>14</sup> è chiaro il parallelismo tra diritto e musica, poiché l'attività del legislatore assomiglia ad un'arte, laddove gli viene richiesto di mettere d'accordo diverse pretese ed egli sembra trovarsi di fronte all'esigenza di redigere un testo "necessariamente" vago.

La caratteristica incertezza dei testi porta gli studiosi a schierarsi, anche nel settore penalistico, su fronti contrapposti, promuovendo la fedeltà estrema alla lettera della disposizione normativa (come lo stesso Beccaria, di cui abbiamo poc'anzi parlato) oppure legittimando l'interprete ad esercitare un'attività creativa.

L'atteggiamento più diffuso è ormai quello che concepisce il testo giuridico e musicale come un documento dal quale possono derivare più significati, che saranno individuati concretamente dall'interprete, all'interno di una "cornice" di senso comunque determinabile.

Questa tendenza non è priva di conseguenze e queste sono molteplici, assumendo una connotazione particolare in ambito penale, date le caratteristiche specifiche che esso presenta.

Soprattutto in tempi recenti è stata avanzata l'ipotesi che il sistema penale sia ormai influenzato e condizionato dalla presenza di «derive interpretative»<sup>15</sup>, che sarebbero supportate da un lato dall'inclinazione della cultura giudiziaria a «eludere la subalternità rispetto al legislatore», dall'altro dalla «caduta di razionalità delle norme penali»<sup>16</sup>. Soprattutto sulla spinta del crescente ricorso alla legislazione cosiddetta "emergenziale"<sup>17</sup>, i testi legislativi sembrano infatti acquisire una vaghezza sempre maggiore, che non solo ne compromette la credibilità e quindi l'autorità, ma allo stesso tempo consente al giudice di insinuarsi in modo decisivo nelle numerose

---

<sup>14</sup> F. Liszt, *Lettera alla principessa Carolyne*, 1870, citato in M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould* in P. Stancati (a cura di) *Scritti in memoria di Albino Saccomanno. Costituzione, garanzie, tutele sociali*, Aracne Editrice, 2012.

<sup>15</sup> M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit., pag. 107.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Cfr. S. Moccia, *La perenne emergenza. Tendenze autoritarie nel sistema penale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2007.

incoerenze, approssimazioni e incertezze che caratterizzano le disposizioni. L'inefficacia del linguaggio utilizzato dal legislatore, che determina l'eccessiva permeabilità della norma penale, comporta dunque l'indebolimento della separazione dei poteri, venendo a creare una sorta di delega nei confronti dei giudici, che, in un certo senso, permette loro di "legiferare"<sup>18</sup>.

Sulla base di queste considerazioni, ormai pressoché unanimemente riconosciute, gran parte della dottrina penalistica italiana ritiene che la crisi della legalità penale manifesti «i suoi segnali se non più acuti certamente più preoccupanti nel rapporto tra legge e giudice»<sup>19</sup> e si mostra preoccupata di fronte all'eventualità che possano avanzarsi idee ermeneutiche particolarmente restrittive, quali il divieto di "interpretazione creativa". A preoccupare è, quindi, la possibilità che si riaffacci una corrente di pensiero che sembrava ormai superata. L'idea di imporre una simile limitazione, infatti, appare come un'ingenuità, un «grottesco divieto» che rivela un «diffuso senso di diffidenza [...] verso il crescente sbilanciamento del rapporto legge/giudice a favore del secondo»<sup>20</sup>. Tale sbilanciamento, inoltre, sarebbe dovuto sì al fatto che la giurisprudenza si sia presa alcune libertà censurabili, ma anche e soprattutto al fatto che spesso sia «proprio la legge a creare le premesse per il protagonismo interpretativo del giudice»<sup>21</sup>. Questa parte della dottrina penalistica, che considera la giurisprudenza come un'effettiva fonte del diritto e dimostra di prendere atto e di considerare in alcuni casi legittimo l'atteggiamento creativo dei giudici penali, ha riscontrato numerose obiezioni, chiaramente promosse da quegli studiosi che difendono la legalità formale, con tutti i corollari che da essa discendono.

Abbiamo già evidenziato il fatto che nelle disposizioni preliminari al codice civile vi siano indicazioni volte a guidare l'attività ermeneutica, una sorta di bussola che il legislatore a suo tempo ha offerto all'interprete per aiutarlo a destreggiarsi più facilmente nello svolgimento del suo non facile compito. Alcune indicazioni si ritrovano anche nei testi musicali, laddove possono essere gli stessi compositori o i successivi revisori dei loro componimenti a fornire indicazioni restrittive ai futuri esecutori dei brani. Ovviamente, l'orientamento ermeneutico fornito dal compositore, per quanto

---

<sup>18</sup> Cfr. W. Hassemer, *Diritto giusto attraverso un linguaggio corretto? Sul divieto di analogia nel diritto penale*, in «Ars Interpretandi», 1997, N°2; G. Fiandaca, *Il diritto penale giurisprudenziale, tra orientamenti e disorientamenti*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2008.

<sup>19</sup> F. Palazzo, *Sistema delle fonti e legalità penale*, in «Cassazione Penale», 2005, n°277.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

possa riuscire ad imporsi sull'interprete, non è propriamente dotato di una forza normativa completamente assimilabile a quella tipica del legislatore.

Ci si chiede, allora, se in ambito musicale gli interpreti non siano effettivamente più liberi di eseguire le partiture secondo il proprio gusto personale, o almeno se sia possibile attribuire al giudice penale le stesse libertà che questi possono concedersi.

#### **4. 4 Il principio del *favor rei* come ultimo criterio ermeneutico per il giudice penale**

L'interpretazione è un'attività necessaria e l'idea del giudice come *bouche de la loi*<sup>22</sup> è da ritenersi nel panorama giuridico contemporaneo ormai pacificamente superata, perfino per coloro che considerano l'interpretazione come un'applicazione strettamente fedele della lettera del testo. A meno che non si voglia rinunciare ad attribuire un significato compiuto alle parole utilizzate dal legislatore, infatti, al di là dei limiti oggettivi e insuperabili posti dalla proposizione linguistica, sarà sempre necessario un intervento ulteriore. È ormai generalmente riconosciuta l'impossibilità ontologica di mettere in discussione la sussistenza di un certo margine di libertà per l'interprete, poiché è il concetto stesso di interpretazione a portare con sé, come elemento imprescindibile, la possibilità di rintracciare più soluzioni a partire da un unico testo. Ogni attività ermeneutica ha quindi natura sostanzialmente relativa. Abbiamo già visto quali sono le indicazioni introdotte dal legislatore e i criteri ermeneutici o argomentativi che vengono rintracciati dalla dottrina e dalla giurisprudenza per orientare l'attività interpretativa e per consentire all'interprete di giustificare in modo logico e razionale il risultato del proprio lavoro.

Ma, in ambito penale, a causa della specificità delle situazioni giuridiche soggettive coinvolte, sono necessarie alcune considerazioni aggiuntive.

In questo settore, infatti, si ricorre ad un criterio ulteriore, che serve a indirizzare il lavoro dell'interprete, in modo da evitare che ci si trovi di fronte alla possibilità di scegliere tra più interpretazioni plausibili, poiché tutte effettivamente dotate di dignità ermeneutica e quindi collocate sullo stesso piano. Si cerca, cioè, di stabilire fino a che punto possa spingersi la libertà del giudice penale nel preferire

---

<sup>22</sup> “Bouche de la loi” (bocca della legge) è un'espressione riferita al giudice, coniata da Montesquieu nella sua opera *De l'esprit des lois*, nel 1848.

proprio *una* delle tante interpretazioni a sua disposizione, dotate di quella coerenza logica e razionale che le rende ugualmente “possibili”. Presumibilmente, il procedimento ermeneutico, giunto a questo punto, avanzerà con l’esclusione progressiva delle soluzioni che il giudice riterrà meno appropriate al caso in questione, fino a rimanere con due alternative finali, tra le quali selezionare quella da applicare in concreto. Il canone ermeneutico che guiderà la valutazione ultima e decisiva del giudice, allora, riguarderà il fatto di risolvere la questione dubbia in modo da ampliare o restringere la portata della norma incriminatrice. In altre parole, il giudice si domanderà se dalla disposizione incerta si debba trarre la norma più favorevole al reo o, viceversa, la norma più sfavorevole. La soluzione a questo interrogativo è «intimamente connessa alla natura della legalità che deontologicamente deve prevalere»<sup>23</sup>.

A questo proposito è interessante e utile riprendere la distinzione tra il diritto penale cosiddetto “minimo” e quello “massimo”, ovvero i due paradigmi estremi del diritto penale, espressione dei diversi modi di concepire la *ratio* della legalità<sup>24</sup>. Nel primo caso si concepisce il potere punitivo come uno strumento necessariamente limitato, ed è ciò che solitamente avviene in uno Stato di diritto, nel secondo caso, invece, si fa riferimento ad una potestà penale illimitata, caratteristica dello Stato assoluto. Considerare il diritto penale come “minimo” vuol dire porre attenzione alla tutela dei cittadini nei confronti dell’arbitrio e degli abusi del potere, sia nelle vesti di legislatore che in quelle di giudice, ovvero interprete. Ritenere, all’opposto, che lo stesso debba articolarsi in modo “massimo” significa immaginare la legalità come uno strumento per concretizzare la norma penale in modo metodico, minuzioso e intransigente. Questi due paradigmi, concepiti in tal senso in modo ovviamente estremo, sembrano in realtà convivere nei sistemi penali concreti, come inclinazioni diverse che si muovono e si intersecano all’interno di un unico grande sistema complesso.

Il canone ermeneutico finale, di natura deontologica, sarà allora legato al modo in cui l’ordinamento concepisce il ruolo degli interpreti nel diritto penale, ovvero al *dover essere* del loro compito. Esso, infatti, dipenderà da una precisa scelta politica, che potrà variare tra i due modelli opposti, cioè tra il principio della stretta interpretazione, corrispondente al concetto di diritto penale “massimo”, oppure quello del *favor rei*, tipico invece dell’immagine

---

<sup>23</sup> M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit., pag. 120.

<sup>24</sup> Cfr. L. Ferrajoli, *Diritto e ragione, Teoria del garantismo penale*, Editori Laterza, Roma, 1989.

del diritto penale “minimo”, caratterizzata dall’esigenza di razionalità.

Il principio del *favor rei* è infatti considerato norma di chiusura del modello di diritto penale “minimo” ed è volto ad escludere la responsabilità penale ogni volta in cui ne siano incerti o indeterminati i presupposti. Assieme al suo corollario *in dubio pro reo*<sup>25</sup>, esso è comunemente accolto come principio generale dell’ordinamento, valore ispiratore dell’assetto del settore penale sia sostanziale che processuale, del quale inoltre si rintraccia un fondamento normativo sia nella Costituzione che nelle leggi ordinarie<sup>26</sup>. Con esso si impone all’interprete una scelta ben precisa, richiedendogli di prediligere l’interpretazione *più favorevole* all’imputato, ossia al soggetto destinatario dell’applicazione concreta della norma incriminatrice.

Il giudice, allora, giunto a dover scegliere tra diverse alternative, tutte razionalmente sostenibili, non dovrebbe poter scegliere liberamente in base a parametri personali, individuati arbitrariamente, quali potrebbero essere ragioni etiche, ragioni di politica criminale, di giustizia sostanziale, o ancora ideologie politiche oppure addirittura passioni personali o rancori. Il suo operato, infatti, dovrebbe essere guidato da parametri di natura politica e di carattere garantista, stabiliti dalla Costituzione, ossia dalla concezione del diritto penale come *extrema ratio* e, in particolare, dal principio del *favor rei*.

Il fatto che il giudice sia tenuto, dall’ordinamento all’interno del quale opera, a scegliere l’interpretazione più favorevole all’imputato sembra quindi essere la maggiore garanzia possibile contro il rischio di abusi giudiziari. Una risposta molto più soddisfacente di quanto non potrebbe essere l’applicazione rigorosa, tecnica e acritica della lettera della legge.

---

<sup>25</sup> *In dubio pro reo* è un’espressione latina che letteralmente si traduce «nel dubbio, [si deve giudicare] a favore dell’imputato». Si tratta, peraltro, di un principio già noto a grandi giureconsulti dell’epoca romana, quali Gaio, Paolo e Ulpiano.

<sup>26</sup> Ad esempio si possono citare articoli quali il n. 25, comma 2 Cost., secondo il quale «Nessuno può essere punito se non in forza di una legge che sia entrata in vigore prima del fatto commesso», oppure l’art. 530, comma 2 c.p.p. che afferma «Il giudice pronuncia sentenza di assoluzione anche quando manca, è insufficiente o è contraddittoria la prova che il fatto sussiste, che l’imputato lo ha commesso, che il fatto costituisce reato o che il reato è stato commesso da persona imputabile».



#### 4. 5 Il vincolo del *favor rei* e la libertà dell'interprete musicale

Avendo osservato le caratteristiche del diritto penale e le esigenze ermeneutiche che queste impongono, possiamo adesso tentare di rispondere in modo più consapevole alla domanda iniziale, circa la possibilità di riconoscere al giudice penale le stesse libertà ermeneutiche che si riconoscono agli interpreti musicali, indirizzati, condizionati, ma mai effettivamente “costretti” al rispetto di un'autorità superiore. Detto in altre parole, possiamo di nuovo chiederci se sia legittimo che i giudici penali dispongano di quelle libertà di cui, almeno in alcuni casi, gli interpreti musicali hanno dimostrato di poter disporre. Riprendendo un confronto elaborato qualche pagina addietro, possiamo adesso domandarci se l'atteggiamento più consono per i giudici penali sia quello dell'“interprete libero” Glenn Gould o quello contrapposto di Stravinskij, che concepiva l'interpretazione come un “male necessario”, da affrontare con estrema fedeltà alle intenzioni dell'autore.

Sicuramente, il giudice penale, in ragione delle caratteristiche tipiche del settore in cui opera, dovrebbe cercare di orientare le proprie conclusioni interpretative verso la direzione del canone ermeneutico fondamentale, posto dall'ordinamento giuridico, cui abbiamo poc'anzi fatto riferimento. Ad esso, quindi, è richiesto un impegno maggiore a non lasciarsi influenzare in modo determinante dalla propria sensibilità e dalla propria visione del mondo, nonostante l'eliminazione completa di tali elementi dal procedimento ermeneutico sia particolarmente difficile.

Ovviamente, allora, qualora il giudice penale si trovasse di fronte a due alternative ermeneutiche conclusive, entrambe razionalmente possibili ma una favorevole e l'altra sfavorevole all'imputato, egli dovrebbe prediligere la prima alternativa, in conformità a quanto stabilito dall'ordinamento con l'introduzione del principio del *favor rei*, restringendo i margini della propria libertà interpretativa.

In realtà, per verificare in modo più preciso *quando* l'argomentazione del giudice penale può effettivamente avvicinarsi alle libertà concesse all'interprete musicale, dobbiamo introdurre un'ulteriore ed ultima distinzione. La questione assume infatti sfumature diverse nelle ipotesi, oggettivamente probabili e concretamente frequenti, in cui le due alternative finali tra cui l'interprete può scegliere siano entrambe sfavorevoli o entrambe favorevoli al soggetto coinvolto.

In linea di massima si potrebbe affermare che quando «i possibili risultati interpretativi volgono entrambi a sfavore dell'autore del fatto» il giudice penale non dovrebbe «tenere un atteggiamento creativo paragonabile a quello di Glenn Gould»<sup>27</sup>, dovendo invece indirizzare la sua scelta in modo conforme al criterio ultimo del *favor rei*.

Può capitare, tuttavia, che l'atteggiamento della giurisprudenza si diriga in senso opposto. È possibile, infatti, riscontrare nel diritto vivente una tendenza al superamento dei limiti imposti dal legislatore, che porta ad «estendere al massimo il significato degli elementi della fattispecie con funzione incriminante e a ridurre o annullare quelli con funzione “scriminante”»<sup>28</sup>.

All'interno degli ordinamenti giuridici occidentali comunque basati su determinati principi fondamentali, tra i quali la separazione dei poteri, la giurisprudenza penale mostra infatti al suo interno la compresenza di due atteggiamenti diversi, riconducibili ai concetti di legalità e giustizia del caso concreto, idealmente concepiti come antitetici. Il primo atteggiamento è espresso e concretizzato dal principio democratico e garantista della separazione dei poteri, mentre il secondo è espresso dalla “implementazione del diritto” (*Rechtsfortsetzung*) da parte dei giudici. I sostenitori dell'atteggiamento legalista ritengono che esso sia espressione dei valori fondamentali di qualsiasi ordinamento democratico, poiché permette di tutelare le garanzie legate all'attribuzione del monopolio della produzione delle norme penali (e quindi delle scelte punitive dello Stato) al Parlamento, espressione della volontà popolare<sup>29</sup>. Anche il ricorso all'equità trova comunque un vasto sostegno ed è da più parti ritenuto necessario, in quanto fornisce una risposta al «bisogno di un giudizio ricondotto nella dinamicità e concretezza dell'esperienza giuridica, unico luogo dove tra l'altro può trovare significato la giustizia, nei confronti della quale il diritto deve essere sempre al servizio»<sup>30</sup>. Tale atteggiamento sarebbe fondamentale per rimediare ai difetti della staticità del diritto<sup>31</sup> e permettere così al

---

<sup>27</sup> M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit., pag. 122.

<sup>28</sup> Ivi, pag. 123.

<sup>29</sup> Cfr. M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit.; A. Mastropaolo, *Democrazia, neodemocrazia, postdemocrazia: tre paradigmi a confronto* in «Diritto pubblico comparato ed europeo», 2001; P. Ginsborg, *La democrazia che non c'è*, Einaudi, Torino, 2006.

<sup>30</sup> L. Tumminiello, *Il volto del reo: l'individuazione della pena fra legalità e equità*, Giuffrè Editore, Milano, 2011, pag. 49.

<sup>31</sup> Cfr. F. D'agostino, *Equità e giustizia in una recente esperienza congressuale* in «Rivista Internazionale di filosofia del diritto», n. 46, 1969; G. Zagrebelsky, *Il*

giudice di scendere dal “cielo dei concetti” e prendere contatto con la realtà dei fatti, per riprendere le parole del celebre giurista tedesco Jhering<sup>32</sup>.

Il confronto tra questi due atteggiamenti rinvia inevitabilmente a quelle che solitamente vengono indicate come *teorie dell'interpretazione*, ovvero argomentazioni descrittive riguardo a ciò che l'interpretazione di fatto è. In particolare, l'atteggiamento legalista sembra rimandare alla teoria cosiddetta *cognitivistica*, secondo la quale l'interpretazione sarebbe un atto di conoscenza, mentre il secondo a quella *scettica*, che considera l'attività ermeneutica come un atto di volontà o di decisione. Tra le due si colloca, in posizione intermedia, la teoria *eclettica*, che considera l'interpretazione un atto talvolta di conoscenza, talvolta di volontà, in base a ciò che richiedono le circostanze<sup>33</sup>. Quest'ultima sembra forse la modalità più consona per descrivere l'attività dei giudici, poiché concepire i due atteggiamenti come veri e propri modelli giuridici a sé stanti, lontani e mai comunicanti porterebbe ad assumere una concezione molto rigida e lontana dalla realtà concreta. Sembra infatti condivisibile l'idea secondo la quale «le due polarità legalità-equità rappresentano due aspetti di un procedimento ermeneutico globale, una spirale o “circolo ermeneutico” fra comprensione della norma e comprensione degli elementi fattuali»<sup>34</sup>. Perciò, affinché gli interpreti possano svolgere il proprio compito in modo consapevole ed equilibrato, è necessario che siano consapevoli del significato e del valore della loro discrezionalità, e, soprattutto delle conseguenze che da essa possono derivare<sup>35</sup>.

Ovviamente se tale ragionamento si applicasse all'interpretazione intesa come concetto generale, esso non farebbe sorgere dubbi particolari. Viste però le considerazioni già svolte sulle specificità del settore penalistico, può sembrare tuttavia preferibile che la giurisprudenza mantenga un atteggiamento di tipo legalista. Esso, infatti, in quanto espressione di esigenze di fondamentale importanza per l'ordinamento democratico, quali la certezza del diritto e la conoscibilità della norma, sembra essere più adatto a garantire il rispetto del principio del *favor rei* e a limitare l'eventualità che i

---

*diritto mite. Leggi, diritti, giustizia*, Einaudi, Torino, 1992; L. Tumminiello, *Il volto del reo: l'individuazione della pena fra legalità e equità*, cit.

<sup>32</sup> Cfr. R. Jhering, *Serio e faceto nella giurisprudenza*, Sansoni, Firenze, 1954.

<sup>33</sup> Cfr. R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit.

<sup>34</sup> L. Tumminiello, *Il volto del reo: l'individuazione della pena fra legalità e equità*, cit., pag. 51.

<sup>35</sup> Cfr. A. Barack, *La discrezionalità del giudice*, Giuffrè Editore, Milano, 1995; G. Zaccaria, *L'arte dell'interpretazione. Saggi sull'ermeneutica giuridica contemporanea*, Cedam, Padova, 1996.

giudici incidano in modo arbitrario sulla libertà personale dell'imputato, non rispettando i limiti imposti dall'ordinamento ai loro poteri. La giustizia del caso concreto, invece, essendo strettamente legata alla libera creatività degli interpreti, sembra lasciare troppo spazio all'eventualità che il giudice si lasci guidare dalla propria sensibilità e dalla sua personale "visione del mondo", dando luogo veri e propri abusi nell'esercizio del proprio (delicatissimo) compito.

L'idea di *giustizia* è ovviamente e storicamente affascinante e sembra offrire un'immediata gratificazione, realizzando direttamente ciò che è *giusto*. Quella di legalità, invece, richiede molta pazienza ma, allo stesso tempo, porta con sé numerose garanzie, poiché «elimina, nel lungo periodo, i rischi di ingiustizia<sup>36</sup>». Allora sembra condivisibile l'affermazione per cui «l'ombrello etico della giustizia non dovrebbe giustificare palesi cadute sul piano della legalità»<sup>37</sup>, soprattutto della legalità penale e, in particolar modo, in contrasto col principio fondamentale del *favor rei*.

Diversa e più semplice è invece la situazione nel caso in cui l'attività interpretativa conduca il giudice penale all'alternativa ultima della scelta tra due opzioni, entrambe favorevoli all'imputato.

In questo caso, infatti, è possibile e condivisibile l'estensione del significato aldilà del nucleo certo e centrale della disposizione, trovando spazio anche gli esiti di argomentazioni cosiddette storiche, sistematiche, teleologiche, soprattutto se ispirate dalla Costituzione. Si parla allora di interpretazione *additiva*, intendendo con tale espressione il meccanismo ermeneutico di introduzione di elementi ulteriori nella fattispecie, al fine di restringerne la portata sfavorevole nei confronti del soggetto coinvolto. Meccanismo che appare particolarmente auspicabile laddove tali elementi siano necessari per adeguare la norma ai principi sanciti dalla Costituzione<sup>38</sup>.

Trattandosi in questi casi di una "ricostruzione" costituzionalmente orientata della norma, in senso favorevole all'autore del fatto e in esito ad un procedimento ermeneutico che richiama i già citati criteri

---

<sup>36</sup> G. P. Fletcher, *Grammatica del diritto penale*, Il Mulino, Bologna, 2004, pag. 328, citato in M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit. pag. 124.

<sup>37</sup> M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould*, cit. pag. 124.

<sup>38</sup> Cfr. M. Caterini, *L'interpretazione favorevole, come limite all'arbitrio giudiziale. Crisi della legalità e interpretazione creativa nel sistema postmoderno dell'oligarchia giudiziale* in Aa. Vv., *Autorità e crisi dei poteri*, Katolo, Padova, 2012.

storico, sistematico e teleologico, si può qui riconoscere e condividere che l'interpretazione del giudice penale si avvicini maggiormente a quella dell'interprete musicale.

In ogni caso, trattandosi pur sempre di un ambito assai delicato, si richiede comunque al giudice di non spingersi fino ad una vera e propria *creazione* del diritto, per evitare che si sfoci effettivamente in un eccesso di libertà ermeneutica, e quindi nell'arbitrio personale.

Come già anticipato, sembra invece che l'atteggiamento creativo della giurisprudenza si manifesti maggiormente nel senso di enfatizzare gli elementi sfavorevoli delle disposizioni penali, limitando all'opposto la portata di quelli favorevoli all'imputato. Ciò avviene frequentemente quando i giudici sono spinti a risultati ermeneutici particolarmente punitivi dal timore di deludere le aspettative socio-culturali circostanti, ovvero emergenti dal contesto all'interno del quale sono chiamati a svolgere il loro compito.

In realtà però, come dimostrano tutte le argomentazioni fin qui ricordate, il giudice penale non dovrebbe essere condizionato dall'"opinione pubblica", tanto più se essa spinge in senso avverso al soggetto coinvolto nell'applicazione della norma. Essendo la sanzione penale concepita come un'*extrema ratio*, di fronte al dubbio ermeneutico la creatività dell'interprete dovrebbe sempre lasciare il passo al *favor rei*, rispettando la certezza del diritto.

Possiamo allora concludere, riprendendo le diverse immagini dell'interprete musicale che abbiamo precedentemente analizzato e ricordato.

Quando la decisione ultima comporti una scelta tra due alternative sfavorevoli all'imputato, al fine di non abusare della propria posizione, il giudice penale dovrebbe attenersi ad un'impostazione ermeneutica più vicina a quella proposta da Stravinskij: rigida, tecnica, rigorosa.

Nel caso in cui, invece, il procedimento interpretativo conducesse a più soluzioni favorevoli all'imputato, quindi in ogni caso compatibili col principio del *favor rei*, nel ricreare il diritto il giudice penale potrebbe concedersi una maggiore libertà, allontanandosi dalla stretta sottomissione al vincolo rappresentato dalla lettera del testo normativo e incamminandosi verso risultati ermeneutici più simili a quelli raggiunti da Glenn Gould.

## 5. L'IMPROVVISAZIONE, NON SOLO UN FENOMENO MUSICALE

### 5. 1 Il concetto di “improvvisazione”

L'introduzione del concetto di improvvisazione rappresenta senza dubbio una delle prospettive più innovative nell'ambito di studi Law and Music.

Come già sottolineato precedentemente, uno dei fondamentali punti di contatto tra le due discipline che stiamo analizzando è sicuramente l'interpretazione. La concezione del diritto come *performing art* ne mette in luce la distanza dall'arte letteraria, e ne sottolinea invece la somiglianza con l'arte musicale, che richiede a sua volta l'intervento di un soggetto intermediario tra la pagina scritta e il destinatario degli effetti da essa derivanti. Proprio all'interno dell'analisi del momento applicativo, ovvero il momento della *performance*, si inserisce il discorso sulla pratica dell'improvvisazione.

Il termine *improvvisazione* appartiene fondamentalmente all'ambito musicale ed è comunemente inteso come l'attività di produzione di nuovo materiale sonoro che, a partire da un tema melodico e una struttura armonica di base, si sviluppa in modo tendenzialmente libero e istantaneo, senza seguire le indicazioni di uno spartito. Nel linguaggio comune è spesso connotato negativamente: è facile imbattersi nel cliché che indica l'improvvisazione come sinonimo di incuria e imprecisione o come la pratica insensata del suonare in modo casuale e disordinato.

Si è soliti inoltre associare questo concetto alla musica “moderna”, soprattutto al jazz, ritenendolo invece completamente estraneo rispetto all'ambito classico.

Osservando però con maggiore attenzione lo sviluppo storico della musica, si riscontra una grande diffusione dell'improvvisazione in tempi molto antichi, addirittura precedentemente all'introduzione del canto gregoriano. L'improvvisazione ha infatti fortemente caratterizzato la cultura musicale occidentale fino al XVIII secolo, rappresentando un elemento fondamentale anche nell'ambito della musica classica, passando poi in secondo piano nell'Ottocento ed assumendo l'accezione negativa, che ancora oggi spesso la

caratterizza, per lasciare spazio alla fedeltà al testo scritto nella partitura.

In epoca moderna l'interesse per l'improvvisazione si rinnova e si amplia fortemente: grazie al fatto di venire ad essere considerata come una pratica sociale, l'improvvisazione inizia a trovare applicazione in numerosi altri contesti, superando così il confine dell'ambito musicale. Fondamentalmente, questa nuova concezione prende le mosse da un'analisi dettagliata delle modalità improvvisative tipiche del jazz<sup>1</sup>. Osservando accuratamente il modo in cui operano i musicisti di questo genere musicale, emerge infatti che "improvvisare" non vuol dire suonare in modo spontaneo ma, al contrario, è un'attività che richiede uno studio rigoroso e un'ottima tecnica al fine di poter padroneggiare le strutture armoniche e i vari linguaggi espressivi e proporre un'esecuzione originale, nel rispetto della struttura di base del brano musicale. Considerata quindi come elemento fondamentale del momento performativo, l'improvvisazione può ben essere collocata all'interno del dibattito sul confronto tra l'interpretazione giuridica e musicale, e più precisamente, nella branca di studi indicata come *Law as Music*, che si pone l'obiettivo di esaminare la pratica giuridica attraverso gli strumenti tipici della critica musicale.

## **5. 2 L'improvvisazione come fenomeno musicale e giuridico**

Per mostrare meglio la possibilità di effettuare un confronto fruttuoso tra l'ambito giuridico e quello musicale, sarà utile in questo caso prendere in considerazione l'attività forense e, in particolare, il momento centrale dell'udienza di discussione.

Come indica il primo comma dell'art 420 c.p.c., «Nell'udienza fissata per la discussione della causa il giudice interroga liberamente le parti presenti, tenta la conciliazione della lite e formula alle parti una proposta transattiva o conciliativa. La mancata comparizione personale delle parti, o il rifiuto della proposta transattiva o

---

<sup>1</sup> A tal proposito, si segnalano gli studi condotti da D. Sparti, filosofo e sociologo che dai primi anni 2000 ha concentrato la sua attenzione sul tema dell'improvvisazione, pubblicando numerosi scritti quali ad esempio: *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Società Editrice Il Mulino S.p.A., Bologna, 2005; *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Società Editrice Il Mulino S.p.A., Bologna, 2010.

conciliativa del giudice, senza giustificato motivo, costituiscono comportamento valutabile dal giudice ai fini del giudizio. Le parti possono, se ricorrono gravi motivi, modificare le domande, eccezioni e conclusioni già formulate, previa autorizzazione del giudice». L'udienza è, infatti, un momento irripetibile, costituito da un arco di tempo necessariamente limitato, paragonabile a quello della performance artistica: in esso il giudice, gli avvocati e le parti interagiscono "dal vivo", viene esposto il caso in modo orale e talvolta questo momento si rivela determinante nell'economia del processo, più della presentazione delle memorie scritte. Nell'udienza di discussione quindi si possono rintracciare vari momenti che richiedono un'attività assimilabile all'improvvisazione. Si pensi, per esempio, alla produzione immediata che scaturisce dall'esigenza di replicare, contestare o sollevare eccezioni verso i fatti dedotti oralmente dal legale della parte avversa.

Un altro esempio calzante è dato, con riferimento al processo penale, dalla fase del c.d. "esame incrociato" ex art. 498 c.p.p.<sup>2</sup>, costituito dai tre momenti dell'esame diretto, controesame e riesame. Attraverso un ragionamento rapido, formatosi sul momento, si formulano nuove domande da porre al teste, anche in base alle risposte che egli ha dato alla prima interrogazione. Questa attività richiede chiaramente prontezza di reazione, capacità di cogliere rapidamente le imprecisioni, le contraddizioni, gli errori nella deposizione del teste, in modo da riuscire a metterle in luce agli occhi del giudice e un'elevata capacità di risolvere nuovi problemi e di gestire gli imprevedibili sviluppi dell'esame.

La dialettica processuale si dimostra pertanto essere un esempio utile per individuare gli aspetti improvvisativi della pratica giuridica, in quanto in essa emergono varie situazioni in cui il giurista si trova costretto a elaborare la sua performance in una condizione critica, caratterizzata da limitazioni materiali e temporali. Quello che si

---

<sup>2</sup> Art 498, commi 1, 2, 3, 4, c.p.p.

«Le domande sono rivolte direttamente dal pubblico ministero o dal difensore che ha chiesto l'esame del testimone.

Successivamente altre domande possono essere rivolte dalle parti che non hanno chiesto l'esame, secondo l'ordine indicato nell'articolo 496.

Chi ha chiesto l'esame può proporre nuove domande

L'esame testimoniale del minorenne è condotto dal presidente su domande e contestazioni proposte dalle parti. Nell'esame il presidente può avvalersi dell'ausilio di un familiare del minore o di un esperto in psicologia infantile. Il presidente, sentite le parti, se ritiene che l'esame diretto del minore non possa nuocere alla serenità del teste, dispone con ordinanza che la deposizione prosegua nelle forme previste dai commi precedenti. L'ordinanza può essere revocata nel corso dell'esame».



richiede al giurista in questi casi è quindi una sorta di creazione estemporanea, basata però su un ampio patrimonio di conoscenze ed esperienze: il prodotto di questa attività sarà allora rapido, istantaneo, spontaneo, ma non avulso da qualsiasi logica o libero da qualsiasi forma di rigore.

Come afferma anche l'avvocato Giulia Bongiorno, divenuta nota per aver preso parte ad alcuni processi dal forte impatto mediatico: «In aula spesso si improvvisa. Più sei preparato e più sei bravo ad improvvisare». È necessario quindi conoscere approfonditamente non solo le regole del processo ma anche gli atti, fino a padroneggiarli completamente. Solo avendo fatto proprio il materiale a disposizione «l'avvocato potrà raggiungere una sorta di 'improvvisazione giuridica' che lo condurrà ove mai avrebbe pensato di andare, che gli permetterà di abbattere anche gli elementi più insidiosi con assoluta libertà»<sup>3</sup>.

Concepire l'improvvisazione come una pratica di interazione sociale, basata sul rapido impiego di competenze acquisite in precedenza, ci permette allora di descrivere in modo appropriato le numerose situazioni concrete in cui gli operatori giuridici devono confrontarsi con la complessità e l'imprevedibilità della contingenza. Anche dal punto di vista giuridico possiamo quindi ripetere quanto già affermato in relazione all'improvvisazione jazzistica: si tratta infatti in entrambi i casi di un'elaborazione creativa spontanea, che non segue alla lettera le indicazioni di un testo scritto, ma che allo stesso tempo richiede una solida preparazione di base, accompagnata da un importante bagaglio esperienziale. Il giurista ed il musicista svolgono attività caratterizzate da quella che viene definita *libertà nel rigore*<sup>4</sup>: in ambo i casi, infatti, l'operatore viene a disporre di una grande libertà all'interno delle strutture fondamentali che caratterizzano la disciplina stessa, dovendo trovare quindi un buon punto di equilibrio tra la conoscenza tecnica, indispensabile ma di per sé insufficiente, e l'elaborazione personale estemporanea. Come afferma il grande direttore d'orchestra Daniel Barenboim «La sincerità espressiva di un'esecuzione è impossibile senza la ricerca quotidiana di una sempre più approfondita indagine sull'essenza di un pezzo musicale. Se riesco ad abbandonarmi ad un'esecuzione, a improvvisare e a seguire una traccia mai percorsa in precedenza non

---

<sup>3</sup> G. Bongiorno, *Nient'altro che la verità. Come il processo Andreotti ha cambiato la mia vita*, Milano, Rizzoli, 2005.

<sup>4</sup> L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, intuizione, emozione in Law & Music*, pag. 14, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013, <http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>.

è solo grazie ad un'intuizione spontanea, o meglio, quell'intuizione spontanea non piove dal cielo. È il risultato di un intenso studio dell'opera, di innumerevoli prove e sperimentazioni sul campo e della conoscenza di me stesso come interprete. Se mi permetto di essere spontaneo senza aver studiato la partitura nei minimi dettagli, molto probabilmente darò voce a qualcosa di diverso dal contenuto della partitura»<sup>5</sup>. Anche queste parole confermano che sarebbe errato ritenere come uno studio approfondito possa frenare l'intuito e impedire la realizzazione di un'esecuzione libera e spontanea: la comprensione razionale si dimostra infatti essere un antecedente logico e cronologico necessario per rendere possibile la libera espressione dell'intuito. Barenboim prosegue, infatti, affermando che «[...] avere assimilato la struttura è solo una parte del cammino per arrivare ad una comprensione reale della musica. Il passo successivo è frutto di una conoscenza il più dettagliata possibile del materiale musicale [...]. Molto spesso, dopo aver lavorato così a fondo, durante l'esecuzione succederà qualcosa di inaspettato, che mi farà andare in una direzione che mai, in nessuna delle volte in cui il pezzo è stato suonato a casa, mi è venuta in mente. Questa realizzazione, però, non sarebbe stata possibile senza le innumerevoli ripetizioni e la familiarità che deriva da uno studio intenso. Ecco perché l'improvvisazione – cioè imboccare una direzione inaspettata permettendo alle dita, al cuore, al cervello, alla pancia di cooperare in maniera non premeditata – è uno stato di grande beatitudine nella vita di un essere umano, oltre che il fondamento del fare musica»<sup>6</sup>.

### 5.3 La conoscenza *intuitiva* nel pensiero di Spinoza

Oltre agli esempi facilmente rintracciabili nei due ambiti di nostro interesse a sostegno della tesi che ritiene l'improvvisazione un momento fondamentale della performance sia giuridica sia musicale, è interessante ricordare che analisi dedicate alla possibilità del raggiungimento di uno stadio di conoscenza elevata, caratterizzato da immediatezza e istantaneità, non sono estranee alla riflessione filosofica. In particolare, possiamo fare riferimento a Baruch Spinoza, uno dei più grandi filosofi del Seicento e, forse, di tutti i

---

<sup>5</sup> D. Barenboim, *La musica è un tutto*, Feltrinelli, Milano, 2012, pag. 15, citato in L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit.

<sup>6</sup> Ibidem.

tempi. Senza pretendere di rappresentarne qui il pensiero in modo esaustivo, è interessante notare come in esso si ritrovi uno schema rappresentativo della conoscenza umana articolato su tre livelli, similmente a quanto si ritrova nelle attuali descrizioni dell'improvvisazione musicale jazzistica, classica e giuridica.

Nella sua opera *Ethica more geometrico demonstrata*<sup>7</sup> parte II (ovvero la parte dedicata alla natura e all'origine della mente), il filosofo olandese illustra l'idea che la conoscenza umana attraversi diversi stadi, ciascuno caratterizzato da specifiche facoltà: il primo livello è quello dell'immaginazione (*opinio vel imaginatio*), il secondo livello è quello della ragione scientifica (*ratio*) e il terzo ed ultimo livello è quello della conoscenza intuitiva (*scientia intuitiva*). La conoscenza al primo stadio è parziale, "vaga" e consiste semplicemente nell'acquisizione di un insieme di nozioni frammentarie derivate dai sensi, dominate dall'opinione e dall'immaginazione. Attraverso la ragione, invece, si riesce a risalire dal piano dell'esperienza a quello dei concetti generali, facendo leva su ragionamenti rigorosi di tipo dimostrativo, che selezionano il materiale empirico, per arrivare a conoscenze universalmente valide. L'ultimo momento rappresenta invece l'affinarsi della conoscenza, ovvero il giungere in modo istintivo e immediato (potremmo allora dire... "improvvisando") ad elaborare nozioni appropriate sugli oggetti individuali.

Il passaggio dal primo all'ultimo livello coincide quindi con l'evoluzione da immaginazione, sensibilità, influenza del senso comune, fino al più alto genere di conoscenza, che permette di comprendere le cose mediante i loro rapporti reciproci e la struttura generale nella quale sono inserite, attraverso il ragionamento razionale. In questo percorso, secondo Spinoza, la conoscenza si eleva dall'*inadeguatezza* del primo stadio all'*adeguatezza* degli altri due.

La conoscenza intuitiva, allora, si realizza nell'immediatezza, superando la necessità della discorsività e della deduzione, grazie al bagaglio di conoscenze assunte per via empirica e razionale. È curioso notare come questa descrizione risulti molto vicina a quanto affermato dai musicisti per descrivere l'improvvisazione jazzistica o dai giuristi per descrivere il loro metodo professionale.

Nella sua riflessione Spinoza afferma, inoltre, che arrivare al terzo stadio di conoscenza significa elevarsi dall'essere finito proprio dell'uomo, avvicinandosi il più possibile all'infinito, quindi alla comprensione di Dio, della natura, dell'ordine geometrico

---

<sup>7</sup> B. Spinoza, *Ethica more geometrico demonstrata*, G. C. Sansoni Editore S.p.A., Firenze, 1963.

dell'universo e di come questo si dispieghi. Per ricollegarci al nostro discorso iniziale possiamo definire l'uomo come "interprete finito" di una creazione infinita: nel caso della musica, per esempio, l'interprete si confronta con lo spartito, dovendo esprimersi in una rappresentazione finita all'interno delle inesauribili possibilità espressive che il testo offre nella sua interezza. L'Arte in genere è stata ed è spesso considerata «una conquista dello spirito in grado di abbattere limiti e convenzioni, di offrire un modo nuovo di sentire e di vivere, di realizzare un'identità superiore in cui io e mondo coincidono»<sup>8</sup>. L'arte, dunque, eleva l'uomo ad un livello superiore di conoscenza, grazie all'esperienza e alla ragione, che costituiscono le basi indispensabili per poter aspirare alla conoscenza intuitiva... e quindi all'improvvisazione.

#### **5. 4 L'improvvisazione come culmine del processo conoscitivo**

Dal confronto tra questi interessanti materiali, provenienti da epoche diverse, da ambiti culturali e di ricerca distinti ed elaborati da professionisti e studiosi con intenti e obiettivi anche distanti tra loro, si ricava comunque un'impostazione comune: l'improvvisazione (o intuizione, che dir si voglia) giunge sempre al culmine di un processo conoscitivo, ponendosi come orizzonte ultimo, raggiungibile solo dopo aver assimilato e compreso l'oggetto della propria analisi.

Il "miglior interprete" sarà allora colui che raggiungerà un punto di equilibrio tra «passione, disciplina, mente e cuore, trovando tra essi una *iustitia*, cosicché nessuno di questi elementi prevalga sull'altro»<sup>9</sup>.

Riprendendo ancora una volta le parole di Barenboim: «Essere in grado di afferrare la sostanza della musica in sé significa essere pronti ad intraprendere una ricerca che non terminerà mai. Il compito del musicista che esegue il brano, dunque, non è quello di esprimere o interpretare la musica in quanto tale, ma di puntare a diventarne parte»<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit., pag. 20.

<sup>9</sup> Ivi, pag. 18

<sup>10</sup> D. Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, Feltrinelli, Milano, 2010, pag. 53, citato in L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione in Law & Music*, cit.

Istinto e razionalità, emotività e conoscenza tecnica saranno quindi conciliate tanto nel lavoro del giurista, quanto nel lavoro del direttore d'orchestra, del musicista... e, forse, anche del filosofo.

### **5. 5 L'Ottava rima, l'improvvisazione nella cultura popolare**

Infine, un altro esempio di improvvisazione che appare interessante e curioso ricordare è quello dell'Ottava popolare, meglio conosciuta come Ottavina o Ottava improvvisata.

Si tratta di una pratica di improvvisazione tradizionale che coinvolge i poeti cantori e che costituisce una delle espressioni più rappresentative della cultura popolare toscana, ma non solo. In essa, inoltre, si ritrovano gli stessi caratteri fondamentali che abbiamo appena individuato nell'improvvisazione di stampo jazzistico e giuridico.

Questa tradizione affonda le sue radici in tempi molto antichi: si pensa addirittura che sia possibile farla risalire al VII secolo a.C., quando i contadini dell'Etruria erano soliti sfidarsi mediante improvvisazioni canore, soprattutto durante le festività pagane legate al cambiamento di stagione e all'agricoltura.

Anche in epoca romana si ritrova un fenomeno simile, quello dei *Fescennini*. Si trattava di componimenti di poesia popolare espressa in forma orale dalle classi medio-basse. Durante queste rappresentazioni gli attori recitavano senza copione, improvvisando dialoghi di stampo ironico e licenzioso, talvolta prendendo in giro addirittura gli spettatori. Queste manifestazioni suscitavano reazioni contrastanti e per questo vennero dapprima regolate, in modo da stabilire quali comportamenti fossero leciti e quali invece dovessero essere evitati dai protagonisti, e successivamente furono addirittura bandite dal Senato.

In questo breve accenno, anche se riferito ad un contesto storico profondamente diverso da quelli che abbiamo fin qui trattato, si può già intravedere uno dei problemi fondamentali che pone qualsiasi pratica improvvisativa, ovvero il *pericolo* che con essa si ecceda nell'esercizio delle proprie libertà. Da ciò, ovviamente, discende l'esigenza dell'autorità di difendere "l'ordine", introducendo regole, limitazioni e talvolta perfino divieti alla libertà degli improvvisatori. Numerose testimonianze sulla diffusione della pratica dei duelli verbali in Italia risalgono poi alla seconda metà dell'XI secolo ed è storicamente confermato che durante il Medioevo fossero frequenti

dispute di improvvisazione tra menestrelli, bardi, cantastorie e altri artisti itineranti.

La metrica dell'ottava assume nel tempo un'importanza sempre maggiore, a punto tale da riuscire a soppiantare la terzina dantesca, risultando questa meno adatta alla narrazione orale e al canto.

Una delle particolarità fondamentali dell'improvvisazione con i versi in ottave riguarda l'usanza di *cantare* i propri componimenti, senza limitarsi alla semplice declamazione o recitazione. Si trattava, inoltre, quasi sempre di canti senza musica, articolati in modo simile alla salmodia liturgica<sup>11</sup>.

L'usanza dell'ottava rima, legata alla cultura orale, continua poi a diffondersi diventando una delle più importanti forme di espressione della cultura popolare italiana, soprattutto nelle regioni della Toscana e del Lazio. Tra il 1800 e gli anni '60 del Novecento, specialmente nelle città toscane di provincia, era infatti facile imbattersi in "duelli" tra cantori. Ci si sfidava nelle piazze e nei mercati, discutendo su diversi argomenti, quali per esempio la cronaca, l'attualità e la politica. Alcuni versi venivano poi fissati per iscritto e diffusi, come vere e proprie canzoni. Per distinguere tale pratica dall'improvvisazione vera e propria, infatti, si indica la seconda come il *cantar di bernesco*<sup>12</sup>.

Con il tempo questo genere di dispute assume un valore prettamente artistico, dando luogo all'organizzazione di vere e proprie gare che prendono il nome di *Contrasti*, ad oggi realizzate soprattutto durante festival e manifestazioni dedicate al ricordo delle tradizioni locali<sup>13</sup>. La particolarità fondamentale di questo genere di improvvisazioni, che le rende interessanti ai fini della nostra indagine, è il fatto che in esse si riscontri un aspetto *normativo* imprescindibile.

Come già abbiamo notato prendendo in considerazione l'improvvisazione jazzistica, anche in questo caso, infatti, gli improvvisatori non sono propriamente liberi nella loro espressione artistica. La struttura del canto o della narrazione è regolata in modo ben preciso e corrisponde a quella che solitamente è chiamata *Ottava a rima toscana*. Si tratta di una strofa composta da otto versi

---

<sup>11</sup> Salmodia liturgica: modalità di recitazione della liturgia, che consiste nell'intonare un testo su un'unica nota (*recto tono*), aggiungendo eventualmente inflessioni diverse nei momenti di inizio o conclusione del versetto.

<sup>12</sup> Cfr. A. Bencistà, *I bernescanti*, Polistampa edizioni, Firenze, 1994.

<sup>13</sup> Tra le manifestazioni più famose, si possono ricordare gli *Incontri di poesia estemporanea* a Ribolla (Grosseto), il *Festival del cantar maggio della montagna pistoiese* a Campo Tizzoro (Pistoia), il *Festival di Canto a Braccio* di Borbona (Rieti) o ancora la grande tradizione di gare poetiche che si svolgono in Sardegna, dove ai poeti viene assegnato un tema sul quale sviluppare l'improvvisazione con ottave in dialetto sardo.

endecasillabi, ritmati secondo lo schema ABABABCC, ovvero sei endecasillabi a rima alternata e due a rima baciata, diversa dalle precedenti. Gli ultimi due versi, inoltre, hanno una particolare importanza nello sviluppo del Contrasto, poiché proprio dalla rima di questi lo sfidante dovrà partire nell'elaborare la sua improvvisazione. La struttura della strofa di chi risponde sarà quindi ipoteticamente CDCDCDEE. Con la rima degli ultimi due versi, quindi, si impone una precisa struttura all'intervento successivo del proprio sfidante e così, cercando rime particolarmente complesse o inusuali, si può provare a metterlo in difficoltà. Talvolta, inoltre, agli sfidanti viene assegnato anche un preciso tema sul quale improvvisare, restringendo ulteriormente il loro il margine di espressione creativa<sup>14</sup>.

Con l'esperienza, poi, ogni cantore arriverà ad acquisire un proprio stile personale, che renderà riconoscibili i suoi interventi, per esempio grazie all'utilizzo frequente di alcune espressioni o frasi tipiche del compositore. Nei loro interventi i cantori lasciano così un segno di riconoscimento, una specie di firma, in modo molto simile a quanto fanno solitamente nelle loro interpretazioni e improvvisazioni i musicisti jazz.

Si tratta quindi di una sfida che richiede non solo una grande capacità creativa, ma anche un notevole allenamento e un'elevata conoscenza delle regole di base, dovendo l'artista formulare versi estemporanei, destreggiandosi rapidamente all'interno di uno schema normativo ben preciso. Non sarà difficile allora cogliere il collegamento, fatto poc'anzi, con la descrizione delle modalità con cui si realizza l'improvvisazione nel jazz e in ambito giuridico.

Appare interessante, infine, ricordare un ultimo aspetto che ha caratterizzato questa forma di espressione in passato.

Abbiamo ricordato che con la forma dell'Ottavina si era (e si è tutt'oggi) soliti improvvisare su temi di attualità e di politica, dando luogo talvolta a vere e proprie discussioni. Questa pratica, allora, poteva diventare anche un mezzo per manifestare liberamente il proprio pensiero, nascondendolo nelle trame dell'espressione artistica. Proprio per questo motivo, negli anni del fascismo, l'usanza dell'improvvisazione in ottave non era vista di buon occhio dal

---

<sup>14</sup> Cfr. F. Franceschini, *I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai da Bientina*, Pacini Editore S.p.A., Pisa, 1983; «Toscana Folk», Rivista del Centro Studi Tradizioni Popolari Toscane, n° 1 – 11 e ulteriori notizie in [www.toscanafolk.it](http://www.toscanafolk.it) ; C. Barontini, *La poesia estemporanea e i poeti improvvisatori e L'ottava rima e il contrasto poetico*, in <http://www.estemporaneairibolla.it>.

regime, che vedeva in essa uno strumento pericoloso, capace di diffondere idee sovversive. Durante gli anni del regime, allora, questa usanza venne vietata e i cantori furono costretti a riunirsi clandestinamente. Nelle zone in cui erano più diffuse queste consuetudini, durante festività quali la Befana o il Maggio, che tradizionalmente erano tempo di ritrovo per i poeti, venivano organizzati sopralluoghi nelle abitazioni, al fine di controllare che il divieto fosse rispettato e che nessuno si riunisse a *cantare* le proprie idee politiche e a diffondere ideali antifascisti<sup>15</sup>.

Questo aspetto appare particolarmente interessante. La pratica del canto delle Ottavine, così come in passato quella dei Fescennini, suscitava notevoli preoccupazioni nell'autorità politica, poiché si trattava di espressioni estemporanee, libere nel contenuto (anche se non completamente nella forma), e quindi decisamente difficili da controllare e da gestire. Anche se da una prospettiva diversa, il tema si ricollega quindi al difficile rapporto che da sempre è esistito tra l'improvvisazione e l'autorità. Spesso, infatti, l'autorità vede in tale pratica uno spazio abbandonato alla volontà del soggetto, che può quindi esprimersi liberamente, fino a rappresentare una minaccia concreta per la stabilità e la sopravvivenza dell'insieme di regole che governano l'ordinamento al quale esso appartiene, sia esso politico o musicale.

---

<sup>15</sup> Cfr. E. Lanfredini, *A parole mi avrebbero buttato in prigione*, video-documentari allegati alla tesi di laurea *A parole mi avrebbero buttato in prigione. L'ottava rima in Toscana*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007/2008, <http://www.aporie.it/filmografia/52-lanfredini-a-parole-mi-avrebbero-buttato-in-prigione.html>.



## 6. GUSTAV MAHLER: UN GENIO ROMANTICO E UN ESEMPIO DI INTERPRETAZIONE “EVOLUTIVA”

### 6.1 Mahler, un *geniale* direttore d'orchestra

A proposito di diversi approcci interpretativi e tecniche ermeneutiche, vale la pena soffermarsi sull'esperienza particolare di uno dei più grandi direttori d'orchestra di tutti i tempi, l'austriaco Gustav Mahler. Ripercorrere brevemente il suo modo di concepire l'interpretazione ed osservare in particolare un episodio fondamentale della sua carriera è molto interessante ai fini della nostra analisi. Ciò, infatti, ci permette di osservare da vicino un esempio concreto, illustre e peculiare di interpretazione musicale, assimilabile ad una specifica modalità ermeneutica conosciuta anche in ambito giuridico. Allo stesso tempo, questa disamina ci consente di verificare anche nel settore musicale l'esistenza di accese dispute ermeneutiche facilmente paragonabili a quelle conosciute in ambito giuridico, sia riguardo agli schieramenti in esse contrapposti che riguardo alle modalità di giustificazione e argomentazione delle proprie posizioni da parte dei soggetti in esse coinvolti.

Mahler nasce nel 1860 in Boemia, all'epoca parte dell'Impero Austriaco, ed inizia la sua carriera come direttore d'orchestra a soli vent'anni. L'esperienza nella provincia austriaca sarà comunque solo il punto di partenza per una carriera grandiosa, che lo porterà a dirigere alcune delle più prestigiose orchestre d'Europa, per approdare infine in America, dove sarà nominato direttore musicale dell'Orchestra Filarmonica di New York.

«In quanto geniale direttore d'orchestra, Mahler non ebbe rivali seri»<sup>1</sup>, la sua straordinaria fama è dovuta al suo particolare stile interpretativo e alle sue idee di portata fortemente innovatrice. Il suo repertorio era molto vasto e tra gli autori più frequentemente portati in scena possiamo ricordare Wagner, Beethoven, Schubert, Strauss e Mozart. Inoltre, considerando di fondamentale importanza tutti gli aspetti artistici coinvolti nell'interpretazione, Mahler non si occupò soltanto della direzione dell'orchestra, interessandosi attivamente anche del coordinamento tra gli aspetti musicale, scenico e registico.

---

<sup>1</sup> T. Fischer, citato in Z. Jaros, *Il giovane Gustav Mahler e Jihlava*, MVJ, 1994, pag. 26.

A tal proposito, egli dedicò una particolare attenzione agli allestimenti di scena, soprattutto dopo essere venuto a contatto con gli artisti della Secessione<sup>2</sup> viennese, tra cui spiccano i nomi illustri di Klimt, Moser e Roller. Grazie a questa collaborazione, Mahler colse l'occasione per liberarsi degli allestimenti classici ed introdurre soluzioni innovative nelle rappresentazioni teatrali.

Nello sviluppare la sua opera, portò il linguaggio romantico al suo punto più estremo, aprendo la strada alla musica del Novecento. In ogni caso, egli fu un vero e proprio uomo del romanticismo, che incarnò alla perfezione il mito del *genio*, rompendo gli schemi consolidati dalla tradizione e utilizzando modalità espressive precedentemente inaudite, talvolta persino troppo audaci per essere comprese ed accettate dai suoi contemporanei. Le cronache dell'epoca e le testimonianze di chi ebbe modo di lavorare con lui lo descrivono come un perfezionista, nervoso e tormentato, conosciuto per il suo atteggiamento aggressivo ed estremamente esigente durante le prove, tanto da essere spesso coinvolto in aspri conflitti umani e professionali con gli orchestrali degli ensemble che dirigeva. Se le sue qualità di direttore d'orchestra furono pressoché unanimemente riconosciute, anche se spesso criticate, la stessa fortuna non toccò invece alle opere di sua composizione, a lungo considerate eccessive e inattuali. La motivazione probabilmente sta nel fatto che «la violenta novità del suo linguaggio ha richiesto un lento processo di acquisizione, anche da parte dei professionisti»<sup>3</sup>. Il suo apporto al rinnovamento del linguaggio musicale fu infatti effettivamente riconosciuto solo dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando egli era ormai scomparso da più di trent'anni.

---

<sup>2</sup> La Secessione viennese fu un vasto movimento artistico e culturale, sviluppatosi intorno alla fine del XIX secolo in una delle città più colte, affascinanti e raffinate dell'epoca. A Vienna, infatti, nello stesso periodo sbocciavano numerose personalità artistiche che avrebbero presto acquisito grande prestigio nel panorama nazionale e internazionale, quali, ad esempio, i musicisti Mahler e Schönberg, o gli intellettuali Wittgenstein e Freud.

In particolare, il movimento coinvolse vari artisti, provenienti da ambiti differenti ma uniti dal comune obiettivo di introdurre uno stile artistico nuovo, profondamente diverso da quello accademico. Tra gli esponenti più illustri ricordiamo gli architetti Wagner e Hoffmann ed i pittori Klimt, Moser e Roller.

<sup>3</sup> *Il cammino di un genio feroce e mite*, intervista al maestro Riccardo Chailly, «Leggio», n°24, <http://www.edt.it/il-cammino-di-un-genio-feroce-e-mite/>.

## 6.2 Le *Retuschen*, un'interpretazione evolutiva

Un aspetto particolare della direzione d'orchestra mahleriana riguarda indubbiamente la sua logica interpretativa ed il suo *modus operandi*.

Osservando il modo di procedere del lavoro di questo singolare direttore d'orchestra, è facile notare il suo particolare approccio alla pagina musicale, che appare governato dall' «etica del perfezionamento dell'opera»<sup>4</sup>. Mahler si dedicava infatti ad un incessante processo di interpretazione e affinamento delle partiture, che non trovava mai piena soddisfazione e non consentiva mai alla scrittura musicale di assumere una forma definitiva. In questo modo egli sembrava fondere insieme i due momenti di produzione e riproduzione, come fossero una categoria unica. Nel suo lavoro, dunque, sia in riferimento alle opere altrui che alle proprie, sembra non trovare spazio l'imperativo dell'«intangibilità» dell'opera<sup>5</sup>, ostacolato da un rapporto conflittuale con la scrittura del testo musicale.

Il «sistema» artistico mahleriano è quindi profondamente complesso e in continua evoluzione, caratterizzato dall'insoddisfazione e dall'incessante compenetrazione tra il momento della creazione e quello dell'interpretazione.

Questa impostazione, ovviamente, porterà l'artista austriaco a nutrire un profondo scetticismo nei confronti delle coeve teorie positiviste e dell'idea secondo la quale lo spartito avrebbe un valore in sé, indipendentemente dalla realizzazione sonora concreta. Allo stesso tempo, i fautori di tali teorie criticheranno aspramente il suo operato, considerandolo eccessivo e talvolta addirittura offensivo nei confronti dell'autorità del testo scritto e dei suoi compositori.

Mahler era infatti solito sottoporre le partiture delle opere (proprie o altrui) ad ampie operazioni cosiddette di *Retuschen*, ovvero ritocchi, aggiunte, revisioni. Tali interventi prendevano spesso spunto dal problema della strumentazione. Mahler, difatti, si interessava alla questione della diversa disponibilità strumentale attuale rispetto a quella dell'epoca in cui le opere altrui erano state composte, e, allo stesso tempo, era solito sottoporre ad una continua revisione persino la strumentazione delle proprie opere. Un esempio emblematico di questa prassi ci è fornito dalla sua *Quinta Sinfonia*, della quale si

---

<sup>4</sup> A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa* in «Studi Musicali. Nuova serie», 2011 n°2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma pag. 377.

<sup>5</sup> Cfr. H. H. Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler*, La Nuova Italia, Scandicci, 1994.

possono ricostruire le vicende compositive ed esecutive mediante l'osservazione delle tracce presenti sulle partiture utilizzate dallo stesso Mahler, durante la preparazione della direzione d'orchestra.

Egli quindi si dedicava ad una sorta di incessante interpretazione delle opere, con l'intento di "migliorarle" e attualizzarle.

Come abbiamo già visto qualche pagina addietro, questo atteggiamento è ben presente anche in ambito giuridico, laddove si ritiene che l'interpretazione dei testi normativi debba cambiare qualora mutino le circostanze a cui essi devono essere applicati, seguendo quindi l'evoluzione costante e inarrestabile del contesto sociale. Si fa riferimento a quella che viene comunemente indicata interpretazione *evolutiva*, che attribuisce al testo un significato «nuovo, diverso da quello usuale e consolidato»<sup>6</sup>. Come in musica si adatta uno spartito alle novità strumentali non conosciute all'epoca del compositore, nel diritto si adattano le disposizioni alle situazioni nuove, emerse col passare del tempo a seguito dell'evoluzione della società, quindi ignote al legislatore o ai padri costituenti.

In entrambe le discipline, inoltre, questa impostazione ha riscontrato non poche critiche, essendo spesso ritenuta una modalità di *creazione* e non di interpretazione del testo scritto<sup>7</sup>.

### 6.3 Mahler e la direzione della *Nona sinfonia* di Beethoven

Nel corso della sua carriera direttoriale Mahler si è più volte cimentato nell'esecuzione della *Nona sinfonia* di Beethoven, ma, di queste, una in particolare ha rappresentato un episodio significativo. Il 18 febbraio del 1900, egli diresse in questa esecuzione l'Orchestra Filarmonica di Vienna, una delle più prestigiose al mondo, ottenendo un clamoroso successo di pubblico, tanto da dover ripetere la performance pochi giorni più tardi. Contemporaneamente, però, l'episodio suscitò enorme scalpore e generò aspre critiche nei confronti della prassi delle *Retuschen*, soprattutto rispetto agli interventi sull'«orchestrazione della sinfonia beethoveniana, considerata patrimonio sacro e intangibile della "germanicità"»<sup>8</sup>. Nonostante fosse parte di una prassi di revisione consolidata e continua da parte dell'artista austriaco, l'esegesi mahleriana di

---

<sup>6</sup> R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, cit., pag. 100.

<sup>7</sup> Cfr. Santi Romano, *Frammenti di un dizionario giuridico*, Giuffrè Editore, Milano, 1953.

<sup>8</sup> A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 375.

Beethoven<sup>9</sup> venne infatti considerata in modo particolarmente negativo, imperdonabile, come un vero e proprio affronto all'integrità dell'opera, che aveva assunto nel tempo un'aura di sacralità tale da farla considerare intoccabile.

Dirigendo la Nona sinfonia, Mahler utilizzò fondamentalmente due diverse partiture, la cui analisi ha fatto emergere la stratificazione di *Retuschen* che lo stesso inserì nelle pagine musicali tra il 1900 e il 1910. Osservando tali spartiti anche un occhio inesperto riuscirebbe a notare immediatamente i numerosi segni delle aggiunte, in rosso e in blu, e a comprendere l'entità della loro portata. Tali elementi dimostrano infatti l'enorme consistenza di un lavoro continuo e approfondito, alla ricerca di nuove e diverse soluzioni interpretative, che possano esaltare l'opera sottolineandone anche i minimi dettagli e introducendo nuovi strumenti, sconosciuti all'epoca del grande compositore tedesco.

Questo suo atteggiamento risulta chiaramente spiegato dalla critica, di intenzione negativa, che mosse nei suoi confronti Hirschfeld, secondo il quale nel lavoro di Mahler «la lettera non significa nulla e, al contrario, l'interpretazione è tutto»<sup>10</sup>.

Può suscitare curiosità il fatto che in realtà intorno ai primi del Novecento analoghe operazioni di revisione fossero abbastanza comuni, per cui gli interventi sulla partitura in sé non rappresentarono una novità così sconvolgente nel panorama musicale coevo.

Già dagli anni Trenta dell'Ottocento, infatti, si era affermata una «prassi silente di ritocchi alle partiture»<sup>11</sup>, divenuta poi oggetto di discussione dopo la morte di Wagner, che per primo aveva esplicitamente reso note le proprie indicazioni esecutive. Egli, infatti, a proposito di una performance da lui stesso diretta, aveva redatto nel 1873 un saggio dal titolo *Sull'esecuzione della Nona sinfonia di Beethoven*<sup>12</sup>, che era poi divenuto un fondamentale punto di riferimento per chiunque volesse avvicinarsi alla direzione

---

<sup>9</sup> Cfr. E. Hilmar, *Mahlers Beethoven-Interpretation in Mahler-Interpretation: Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, Mainz, Schott, 1985; V. Kalisch, *Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens*, «Schweizer Musikzeitung/Revue Musicale Suisse», CXXI, 1981, n°1.

<sup>10</sup> Citazione riportata in H. L. De La Grange, *Gustav Mahler. la vita, le opere*, EDT, Torino, 2011, pag. 155.

<sup>11</sup> A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 381.

<sup>12</sup> R. Wagner, *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*, in R. Wagner, Dieter Borchmeyer, *Dichtungen und Schriften: Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

d'orchestra di tale opera. Per altro, alcune delle correzioni alla partitura indicate da Wagner in tale scritto furono portate in scena solo successivamente e per opera di altri, visto che egli si occupò della stesura del testo solo dopo aver affrontato la performance della *Nona*.

È proprio a tale saggio che Mahler dichiarò esplicitamente di essersi ispirato, come del resto avevano già fatto altri direttori, introducendo a loro volta alcuni cambiamenti ulteriori, come ad esempio Richard Strauss o Hans Richter.

Ma allora è lecito domandarsi: perché tali interventi non suscitarono polemiche di entità paragonabile a quelle scatenate dalle interpretazioni mahleriane? Come mai da ogni parte si infiammò una critica così feroce nei confronti del *modus operandi* di Mahler?

La prassi mahleriana delle continue revisioni era già ampiamente nota in ambito musicale, quindi l'episodio del 1900 non rappresentò assolutamente una novità in sé. In precedenza, infatti, Mahler aveva già diretto la *Nona* e in ognuna di queste occasioni aveva inserito nuovi ritocchi o continuato a modificare quelli introdotti precedentemente. La prima di tali direzioni era avvenuta nel 1895 e già in quella circostanza egli aveva portato in scena alcune *Retuschen* apportate alla partitura, come ad esempio l'inserimento del clarinetto in Mi bemolle, sconosciuto all'orchestra beethoveniana. Anche tali interventi erano stati giudicati del tutto arbitrari da alcuni critici, che avevano redatto recensioni particolarmente negative, come ad esempio Emil Krause, che aveva definito la performance «talmente spiacevole che ciascuno, anche il profano, si è dovuto immediatamente convincere dell'arbitrarietà di tale concezione soggettiva»<sup>13</sup>.

Nel 1900 però i critici viennesi si schierarono in modo ancora più deciso e compatto contro la performance proposta dal direttore d'orchestra austriaco, apostrofando gli interventi sulla partitura beethoveniana addirittura come "barbarici". Indipendentemente dall'impostazione ideologica della testata per la quale lavoravano<sup>14</sup>,

---

<sup>13</sup> E. Krause per «Hamburger Fremdenblatt», 12 marzo 1895, citato in A. Ficarella, *Mahler, interprete wagneriano di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 382-383.

<sup>14</sup> Sebbene non sia mai stato particolarmente devoto o praticante, Gustav Mahler era di religione ebraica. Nel contesto socio-culturale germanico a lui coevo questo elemento apparve irrilevante e fu chiaramente preso di mira dai giornali di indirizzo esplicitamente antisemita, come ad esempio la «Deutsche Zeitung». In tali pubblicazioni, infatti, le critiche nei confronti della sua attività musicale furono particolarmente aggressive e si concentrarono più sull'elemento razziale che non sul piano oggettivo della peculiarità ermeneutica delle sue esecuzioni. Mahler era quindi generalmente giudicato non in quanto revisore o direttore, ma,

infatti, essi giudicarono inaccettabile l'approccio interpretativo mahleriano nei confronti delle partiture di Beethoven, vero e proprio caposaldo della musica germanica. In questa loro battaglia nei confronti di Mahler, tali giornalisti furono inoltre aiutati da alcuni strumentisti profondamente ostili al direttore d'orchestra, che li portarono a conoscenza di tutti i ritocchi apportati dal maestro, già prima che essi potessero assistere al concerto.

In generale, comunque, l'accusa più compatta, condivisa anche dai critici più equilibrati, riguardava il fatto che con il suo atteggiamento di analisi meticolosa e revisione continua perfino dei più piccoli dettagli della partitura, Mahler fosse giunto a perdere di vista il significato complessivo dell'opera, che risultava così relegato irrimediabilmente in secondo piano. Con la sua direzione, allora, il direttore d'orchestra non sarebbe stato in grado di rendere adeguatamente giustizia alla grandezza complessiva dell'opera di Beethoven.

L'interpretazione mahleriana, quindi, non fu duramente condannata solo per l'affronto della "correzione" alla partitura beethoveniana, ma anche per aver sacrificato il senso della sinfonia, «attraverso un approccio eminentemente analitico della partitura»<sup>15</sup>.

La diffusione compatta di queste critiche rivela un'impostazione ermeneutica maggioritaria di stampo marcatamente antianalitico, secondo la quale l'ascoltatore riuscirebbe a riconoscere l'intima coerenza dell'opera mediante la propria capacità di sintesi, esercitata durante il decorso formale dell'esecuzione, e a conferirle il giusto significato complessivo. Tale processo sarebbe però ostacolato dall'enfasi eccessiva per i singoli dettagli, che richiederebbe uno sforzo intellettuale ulteriore e più complesso, soprattutto se concentrata sull'elemento del timbro, considerato di importanza secondaria nella ricezione della sinfonia<sup>16</sup>.

Queste critiche suscitarono una forte reazione da parte di Mahler, che, in occasione della replica della performance, pochi giorni più tardi, scrisse e fece distribuire una specie di manifesto per spiegare e giustificare le proprie intenzioni. In questo breve ma celebre scritto,

---

innanzi tutto, in quanto ebreo. Tali attacchi erano al loro interno densi di tutti i *topoi* tipici di quell'antisemitismo culturale ormai già ampiamente diffuso e compiutamente espresso nel saggio redatto dallo stesso Wagner e pubblicato con il titolo *Das Judenthum in der Musik*, la prima volta, nel 1850, sotto pseudonimo, mentre la seconda, nel 1869, a proprio nome.

<sup>15</sup> A. Ficarella, *Mahler, interprete wagneriano di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 385.

<sup>16</sup> Cfr. K. Painter, *The Aesthetics of the Listener: New Conception of Musical Meaning, Timbre, and Form in the Early Reception of Mahler's Symphonies 5-7*, doctoral dissertation, Columbia University, 1996.

egli difese la sua posizione, facendo ricorso alla modalità argomentativa tipica dei criteri ermeneutici di cui abbiamo già parlato in precedenza, ampiamente diffusi anche in ambito giuridico. Il direttore d'orchestra giustificò il suo lavoro facendo riferimento proprio a Wagner, considerato la massima autorità in tale ambito, e a tutti gli illustri colleghi contemporanei, da lui ugualmente ispirati e influenzati, come Blüow, Strauss e Richter. Secondo Mahler, infatti, tutti i moderni direttori d'orchestra avrebbero impostato il loro lavoro in base ai suggerimenti lasciati da Wagner relativamente all'opera di Beethoven, in modo da esprimere adeguatamente le intenzioni dell'autore, anche tenendo conto dei limiti a lui imposti dalla crescente sordità e dal fatto di non disporre di un ensemble strumentale adeguato a dare vita alla propria immaginazione sonora. Le trasformazioni da lui operate nella partitura, perciò non furono affatto arbitrarie, ma, piuttosto, rese necessarie dal fatto che Beethoven avesse composto la sinfonia in un momento in cui «aveva perso il contatto indispensabile con la realtà, con il mondo dei suoni, in un periodo in cui il potente sviluppo della sua visione avrebbe richiesto la scoperta di nuovi mezzi espressivi e in particolare di una tecnica orchestrale sorprendentemente e vigorosamente innovativa»<sup>17</sup>. Mahler quindi rigettò con decisione le accuse di aver voluto “ristrumentare” o di aver provato a “migliorare” l'opera del grande maestro tedesco, affermando con forza la necessità pratica di adeguare la strumentazione tradizionale alle nuove possibilità offerte dall'introduzione di strumenti moderni, così da poter esprimere appieno la geniale visione originaria dell'autore.

Anche analizzando le indicazioni di Wagner e il modo in cui queste furono recepite da Mahler, si riscontra il fatto che, nonostante l'importanza del loro ideatore, egli non considerasse affatto tali suggerimenti come veri e propri *dicta*, ovvero rigide imposizioni, provenienti da un'autorità superiore dalla quale non sarebbe stato lecito allontanarsi. Piuttosto, invece, Mahler le concepiva come un importante e autorevole stimolo a cercare sempre nuove soluzioni espressive, come del resto lo stesso Wagner invitava a fare nel suo testo dedicato alla *Nona sinfonia*.

Il riferimento esplicito a Wagner può dimostrarsi però fuorviante poiché, in realtà, le intenzioni mahleriane non sembrano coincidere pienamente con quelle del suo illustre predecessore, nonostante entrambi manifestassero un intento comune. Dall'analisi che alcuni studiosi hanno condotto sui punti più importanti della partitura della *Nona sinfonia* che riporta le *Retuschen* mahleriane, emergono infatti

---

<sup>17</sup> G. Mahler-S. Lipiner, *Erklärung*, 22 febbraio 1900, citato in H. L. De La Grange, *Gustav Mahler. la vita, le opere, cit.*, pag. 155.



alcuni dati interessanti, che aiutano a comprendere la diversità del lavoro condotto dall'interprete austriaco rispetto a quello dei suoi colleghi.

Gli interventi di Mahler sulla partitura beethoveniana appaiono singolari già a prima vista, data la loro presenza consistente, in numero decisamente superiore a quelli che si possono ritrovare negli spartiti utilizzati da Wagner e dagli altri direttori d'orchestra che hanno svolto il loro lavoro secondo le sue indicazioni, come Bülow, ad esempio. Inoltre, è vero che l'intento principale delle "intromissioni" compiute da tutti questi interpreti sulla partitura era sicuramente quello di ridare chiarezza ad una scrittura ormai non più del tutto adeguata al nuovo ideale sonoro affermatosi agli inizi del Novecento e ai grandi cambiamenti avvenuti nella tecnica di costruzione degli strumenti musicali. Ovviamente, però, questo intento di base veniva poi declinato diversamente nell'operato concreto dei diversi interpreti, ognuno dei quali intendeva in modo diverso la necessità di chiarificazione e l'oggetto concreto al quale tale operazione dovesse rivolgersi. Il lavoro di Wagner, ad esempio, sembra volto a portare gli ideali classici di chiarezza verso una nuova monumentalità e a ricercare la sintesi mediante il rafforzamento dei nessi tematico-melodici, mentre in quello di Bülow sembra prevalere la tendenza all'analisi strutturale e alla segmentazione dell'opera<sup>18</sup>. Mahler, invece, sembra recepire queste due diverse impostazioni come due tendenze parallele, grazie alle quali raggiungere un nuovo equilibrio, conciliando l'idea generale di nitidezza con la valorizzazione concreta dei singoli casi particolari. Egli era «sinceramente convinto di essere in sintonia con la volontà di Beethoven»<sup>19</sup>, nonostante la critica fosse in aperto contrasto con la sua impostazione, talvolta mossa da accuse effettivamente tecniche, talvolta invece spinta da motivazioni poco aderenti al piano musicale, di stampo prettamente razziale.

Comunque, sebbene si possa essere in disaccordo con il suo *modus operandi* o con il concetto di interpretazione da lui proposto, non si può disconoscere la grandissima attenzione che Mahler dedicò all'analisi dei dettagli, anche di quelli apparentemente più insignificanti, al fine di dare una risposta concreta alle esigenze

---

<sup>18</sup> Cfr. A. Eichhorn, "...als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber...": *Anmerkungen zu den Retuschen an Beethovens 9. Symphonie*", in *Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Internationales musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989.

<sup>19</sup> A. Ficarella, *Mahler, interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 408.

pressoché generalmente riconosciute rispetto alle “mancanze” della partitura.

Il suo atteggiamento nei confronti sia dell’opera che delle indicazioni di Wagner, inoltre, dimostra quanto egli fosse disposto ad affrontare il proprio compito in modo critico e autonomo, senza alcun timore nel confrontarsi apertamente con la tradizione precedente, ampiamente consolidata. Infatti, nonostante egli affermasse di agire sulla scia della tradizione inaugurata da Wagner, il risultato della sua interpretazione della *Nona* fu sempre molto diverso da quello ottenuto dagli artisti a cui indicava di fare riferimento.

Con la sua opera di revisione costante dell’orchestrazione, anche dei propri componimenti, Mahler dimostrò inoltre un’attenzione inedita e coerente nei confronti della strumentazione e dell’elemento timbrico, data da una concezione innovativa di questo parametro, a cui invece tradizionalmente si era soliti attribuire un’importanza inferiore. Secondo Mahler, infatti, ogni voce all’interno della partitura dovrebbe risultare in modo limpido, cantabile, grazie ad un adeguato supporto strumentale. Egli avvertiva questa esigenza in particolare nei confronti delle opere di Beethoven, poiché riteneva che il maestro tedesco non fosse riuscito ad indicare *tutto* sul suo spartito, sia perché non disponeva di mezzi strumentali effettivamente adeguati alla concretizzazione sonora del suo progetto ideale, sia perché non era così esperto nella tecnica dell’orchestrazione «da non potersi mai sbagliare»<sup>20</sup> nell’elaborazione della scrittura. Il suo lavoro ermeneutico sull’opera di Beethoven era allora volto sì a dare la giusta importanza alle varie voci e a renderne moderno il timbro mediante l’introduzione di nuovi strumenti, ma anche a far risaltare la vera idea del compositore, penalizzata da una scrittura talvolta “incompleta”.

#### **6.4 L’interpretazione mahleriana: un *modus operandi* fin troppo “romantico” per il Novecento**

Il *modus operandi* di Mahler, per quanto possa apparire contestabile, è indiscutibilmente interessante sotto vari aspetti.

Il fatto che nel suo lavoro ermeneutico fosse sempre presente questo particolare tipo di interventi analitici e correttivi, sia nell’approccio esecutivo alle partiture delle proprie sinfonie che a quelle composte

---

<sup>20</sup> N. Bauer-Lechner, *Mahleriana. Diario di un’amicizia*, Il Saggiatore, Milano, 2001, citato in A. Ficarella, *Mahler, interprete “wagneriano” di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit., pag. 409.

da altri, è decisamente significativo. In questo modo Mahler dimostrava di non avvertire del tutto, o comunque di non “temere”, la rigida distinzione tra il ruolo del compositore e quello dell’esecutore, comportandosi più o meno nello stesso modo al momento di dover portare in scena un’opera propria o altrui. Egli quindi non percepiva né le proprie creazioni né quelle ereditate dagli illustri compositori del passato come un oggetto statico, da eseguire in modo uguale e costante nel tempo, rispettando e ripetendo un’innata perfezione originaria. Piuttosto, invece, le considerava come entità dinamiche, che possono e devono essere continuamente osservate, studiate e attualizzate. Solo in questo modo esse avrebbero potuto effettivamente *prendere vita* e realizzarsi appieno.

Egli, inoltre, rese evidente il bisogno di prendere posizione di fronte ad una scrittura orchestrale considerata ormai da più parti problematica, richiedendo di conseguenza agli interpreti di assumersi importanti responsabilità ermeneutiche.

Mahler, infatti, non rinunciò mai a correre il rischio di inserirsi con il suo operato nelle “zone d’ombra” delle partiture, nemmeno in quelle così autorevoli e apparentemente intoccabili elaborate da Beethoven. Esse, infatti, secondo il direttore d’orchestra austriaco, richiedevano necessariamente un intervento che ponesse rimedio al divario tra le reali intenzioni dell’autore e i limiti della loro fissazione per iscritto, che ne penalizzava fortemente l’esecuzione sonora<sup>21</sup>.

Lo stesso tipo di ragionamento si riscontra, come ben sappiamo, anche in ambito giuridico, a proposito della necessità di intervenire in sede applicativa per colmare le lacune insite nel testo legislativo. I sostenitori di questa tesi, infatti, ritengono che questo sia l’unico modo per poter dare effettiva concretezza all’intenzione originaria dell’autore, coordinandola inoltre con i cambiamenti avvenuti nella società tra il momento in cui le disposizioni sono state emanate e quello, successivo, in cui esse richiedono di essere applicate.

L’atteggiamento mahleriano, inoltre, profondamente critico e mai soddisfatto, ha rappresentato la realizzazione concreta di un concetto ermeneutico che potremmo azzardare a definire “estremo”. Egli infatti ha dimostrato di considerare l’interpretazione in modo totalizzante, come un momento permanente, di importanza non inferiore a quello della composizione. Tale momento sarebbe inoltre ontologicamente necessario, date le caratteristiche del testo scritto,

---

<sup>21</sup> Cfr. A. Ficarella, *Mahler, interprete “wagneriano” di Beethoven: storia di una ricezione controversa*, cit.; P. Gülke, *VirtuellesKomponieren und “Deutlichkeit” im Orchestersatz der 9. Symphonie*, in *Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, cit.

ma soprattutto rappresenterebbe un processo incessante e continuo, che non può mai giungere a risultati definitivi e stabili.

Questa pratica di continua revisione e costante sperimentazione sonora, a partire dalle lacune riscontrate nella scrittura orchestrale, è stata però adombrata nei decenni successivi dall'affermazione dell'ideale ermeneutico opposto, che richiedeva agli interpreti un'assoluta fedeltà al testo scritto. Mahler, difatti, si è trovato ad operare in un particolare momento storico, più o meno coincidente con la dissoluzione del romanticismo, che era stato espressione di passioni forti, tormenti profondi, insoddisfazioni e sentimenti contrastanti, e l'affermazione del positivismo, portatore al contrario di nuove esigenze di certezza e di una nuova e incondizionata fede nella scienza, declinata nei vari ambiti della cultura e del sapere. Con questo nuovo movimento venne richiesto agli interpreti di entrambi gli ambiti di assumere un atteggiamento ermeneutico meramente *applicativo*, riducendo fortemente il loro margine di libertà e la loro possibilità di affrontare il testo scritto in modo autonomo e analitico, fino a scomporre e ricomporre l'oggetto dell'esecuzione.

Le critiche al *modus operandi* di Mahler, almeno quelle animate da una impostazione ermeneutica "scientifica" e non dalla crescente affermazione dell'ideologia razziale, erano quindi espressione di una tendenza ermeneutica ormai trasversale e maggioritaria, che non poteva più comprendere né supportare la sua inquietudine interpretativa e la sua incessante ricerca sonora.

## **7. ARTURO TOSCANINI, MOLTO PIÙ CHE UN SEMPLICE DIRETTORE D'ORCHESTRA**

### **7.1 Una carriera molto particolare**

A proposito di particolari modalità interpretative, del ruolo fondamentale acquisito nel tempo dai direttori d'orchestra e dei profondi legami che si rintracciano tra la musica, il diritto e la politica, non possiamo tralasciare l'esperienza di Arturo Toscanini, uno dei più grandi e celebri direttori d'orchestra di tutti i tempi.

Nato nel 1867 a Parma, Toscanini fu considerato da molti dei suoi contemporanei come il più grande direttore d'orchestra della sua epoca, ricordato in particolar modo per il suo instancabile perfezionismo, il suo orecchio fenomenale e la sua memoria fuori dal comune.

Iniziò la sua carriera musicale come violoncellista ma, durante una tournée in Sud America, dopo aver sostituito il direttore dell'orchestra di cui faceva parte in una situazione di emergenza, a soli diciannove anni iniziò a cimentarsi nella direzione e non abbandonò più il podio e la bacchetta. Con il tempo acquisì grandissima fama a livello internazionale e fu chiamato a dirigere in molte città straniere, anche in occasioni particolarmente prestigiose, tra cui ad esempio le prime mondiali di numerose opere che sarebbero poi entrate a far parte del repertorio operistico classico, quali *La fanciulla del West*, *Turandot* e *La Bohème*.

Toscanini è stato un personaggio fondamentale nello sviluppo della professione del direttore d'orchestra, avendo contribuito in modo sostanziale all'affermazione di questo ruolo come elemento centrale dell'esperienza musicale, riuscendo addirittura a convincere alcuni compositori, inizialmente diffidenti, in merito all'importanza basilare del momento interpretativo.

Famoso per il suo rigore e la sua severità, divenne il primo direttore ad avere un forte impatto mediatico e fu inoltre protagonista di numerosi episodi passati alla storia, sia musicali che politici, che hanno contribuito alla creazione di una sorta di mito attorno alla sua figura.

## 7.2 Le nuove *norme* per l'organizzazione del teatro e per la definizione del ruolo del direttore d'orchestra

Nel periodo di fine Ottocento l'opera italiana era considerata il massimo livello della produzione artistica musicale mondiale. Contemporaneamente, però, in Italia la mentalità era decisamente arretrata rispetto a quella diffusa nel resto d'Europa e alle esecuzioni dal vivo delle opere non veniva attribuita quell'importanza, quell'aura di sacralità, riconosciuta invece altrove. Nel paese del *bel canto*, infatti, le rappresentazioni teatrali erano caratterizzate da alcune consuetudini particolari, che impedivano il consolidarsi di quel rigore e di quella disciplina che sarebbero poi diventati caratteristiche fondamentali dell'ambiente teatrale e, in particolare, delle performance di musica classica. Nei teatri italiani tardava ad affermarsi il concetto di orchestra *stabile* e le rappresentazioni risentivano dei vizi e dei capricci dei grandi cantanti, che si dilettevano in interpretazioni spesso condotte in modo arbitrario al fine di mettere in risalto le proprie doti vocali e guadagnarsi così il sostegno degli spettatori. Il pubblico, inoltre, continuava a comportarsi secondo le abitudini tipicamente settecentesche, considerando il teatro come un luogo di ritrovo per l'alta società, piuttosto che come un luogo culturalmente significativo, nel quale recarsi per assistere alle rappresentazioni artistiche. Di conseguenza, gli spettacoli avvenivano sempre a luce accesa, i presenti potevano entrare e uscire dalla sala in qualsiasi momento e durante l'esecuzione era possibile parlare, mangiare, giocare a carte e fare salotto. L'attenzione si risvegliava solitamente nell'attimo in cui venivano eseguite le arie più famose: allora si aprivano le tende dei palchetti, il pubblico si faceva più partecipe ed era usanza alquanto diffusa chiedere, anche più volte, il *bis*.

È in questo contesto che Toscanini inizia la sua attività professionale e nel 1898 riceve il titolo di direttore del primo teatro lirico dell'epoca, il Teatro Alla Scala di Milano. Questa occasione si rivelerà importante e decisiva, non soltanto per lo sviluppo della sua carriera personale.

Egli percepiva le abitudini degli spettatori, le modalità organizzative ed il protagonismo dei "divi" come un grave handicap, un ostacolo fortemente invalidante per la riuscita dell'esecuzione musicale. Come il suo collega austriaco Mahler, anche Toscanini considerava di fondamentale importanza tutti i diversi aspetti che concorrevano alla realizzazione dell'opera musicale, pertanto «[...] credeva che una rappresentazione non potesse essere artisticamente riuscita

finché non si fosse stabilita una unità di intenti tra tutti i componenti: cantanti, orchestra, coro, messa in scena, ambientazione e costumi»<sup>1</sup>. Una volta ottenuta la carica di direttore della Scala, grazie al prestigio della sua nuova posizione e all'affermazione della sua autorità in ambito musicale, Toscanini si impegnò a fondo per individuare rimedi efficaci ai problemi che affliggevano la situazione dei teatri italiani e riuscì ad attuare una vera e propria «rivoluzione dei costumi»<sup>2</sup>. Nello svolgere il suo compito egli fu infatti «[...] prodigo di consigli e di norme»<sup>3</sup>, diventando il primo direttore ad acquisire un'influenza fondamentale e decisiva rispetto all'organizzazione del teatro, al comportamento del pubblico in sala e alla pratica della direzione. La sua posizione divenne talmente forte da consentirgli di imporre nuove regole e quindi in un certo senso di “legiferare”. È significativo, a tal proposito, il fatto che i suoi interventi siano generalmente indicati come *riforme* e che le nuove regole da lui fortemente volute siano spesso indicate come *norme*<sup>4</sup>. Toscanini «badò innanzi tutto all'organizzazione, presupposto e garanzia del far bene»<sup>5</sup>. Intervenne, infatti, primariamente in merito agli aspetti relativi all'organizzazione del teatro, in modo da eliminare tutte le distrazioni abitualmente presenti in sala e concentrare l'attenzione esclusivamente su ciò che avveniva sul palcoscenico. Per dar forma alle proprie idee, richiese ed ottenne che fosse installato un nuovo sistema di illuminazione, più moderno, che permettesse di abbassare le luci durante le esecuzioni. Riuscì, inoltre, a far limitare l'accesso alla sala, una volta iniziata la rappresentazione, e a far introdurre il cosiddetto “golfo mistico”<sup>6</sup>, meglio conosciuto come “buca dell'orchestra”, uno spazio apposito in cui collocare l'ensemble degli strumentisti durante le

---

<sup>1</sup> H. Sachs, *Toscanini*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

<sup>2</sup> «Verona-In, Giornale online di informazione, news, notizie, cronaca, inchieste, opinioni», *Arturo Toscanini, grande genio della musica*, 01/06/2007, <http://www.verona-in.it/2007/06/01/arturo-toscanini-grande-genio-della-musica/>.

<sup>3</sup> A. Della Corte, *Arturo Toscanini*, Studio Tesi, Pordenone, 1981, pag. 159.

<sup>4</sup> Cfr. A. Della Corte, *Arturo Toscanini*, cit., H. Sachs, *Toscanini*, cit., I. Cavallini *Arturo Toscanini e la direzione di orchestra tra Ottocento e Novecento*, in M. Capra e I. Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini, il direttore e l'artista mediatico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2001.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> La buca d'orchestra o golfo mistico è lo spazio, posto tra il palcoscenico e la platea, nel quale si posiziona l'orchestra durante le rappresentazioni teatrali che non ne prevedono la presenza sul palcoscenico. È stata introdotta per la prima volta nel 1784 nel teatro di Besançon, ma divenne usuale solo a seguito dell'intervento del compositore Richard Wagner nella struttura del teatro di Bayreuth, secondo il progetto realizzato dall'architetto Gottfried Semper.

rappresentazioni, in modo da lasciare più spazio sul palcoscenico per i cantanti e le scenografie. Allo stesso tempo, Toscanini vinse la sua “battaglia” anche contro l’usanza di concedere il *bis*, educando il pubblico a considerare il teatro come un luogo degno di rispetto e contegno, un ente dotato di una responsabilità morale ed estetica, di importanza tale da condizionare le abitudini e la cultura del pubblico<sup>7</sup>. A tal proposito, è divenuto celebre un episodio, risalente al 1° febbraio 1896. In occasione della direzione della prima assoluta della *Bohème* di Puccini, a Torino, nonostante le insistenti richieste da parte degli spettatori, Toscanini rifiutò con decisione di eseguire il bis dell’aria *Sono andati? Fingevo di dormire*, che precede la morte di Mimì. Questo suo atteggiamento lasciò il pubblico profondamente scontento e la rappresentazione fu un successo a metà, inframezzata da fischi e reclami.

In questo suo ampio progetto di riforma, egli si preoccupò anche del problema della compattezza dell’ensemble lavorativo all’interno del teatro, manifestando l’esigenza di garantire la «stabilità dell’orchestra, del coro, dei ballerini, infine di tutta la gente del teatro», essendo questa una condizione fondamentale, «che rende possibile l’organamento, lo studio, l’allenamento, il progresso, la durata»<sup>8</sup>. Egli infatti formò per la prima volta in Italia un’orchestra stabile e ottenne il controllo sulla scelta dei musicisti, sul calendario delle prove e sulla gestione del cartellone del teatro.

Nello stesso momento storico, inoltre, capitava ancora spesso che i grandi compositori mostrassero una scarsa considerazione nei confronti dei direttori d’orchestra, attribuendo loro esclusivamente il compito di scandire il tempo dell’esecuzione. Gli autori, infatti, si schieravano frequentemente a favore dell’ideale ermeneutico della fedeltà assoluta al testo, che ritenevano raggiungibile soltanto eliminando il momento intermedio al procedimento di esecuzione, rappresentato dall’intromissione delle intenzioni di un altro soggetto durante la trasmissione dell’opera dal compositore al pubblico. Questa tendenza non stupisce affatto. Del resto, è proprio nello stesso periodo storico che anche in ambito giuridico si stava affermando un’impostazione ermeneutica maggioritaria di stampo fortemente positivista, che portava a considerare l’interpretazione con

---

<sup>7</sup> Cfr. Aldo Sisillo, *Arturo Toscanini*, IBC Multimedia, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=qdtOctM79O4>; Filarmonica Arturo Toscanini, *Arturo Toscanini, dalla storia di un genio alla nascita di una grande orchestra*, <http://www.fondazionetoscanini.it/arturo-toscanini-storia-di-un-genio/>.

<sup>8</sup> A. Della Corte, *Arturo Toscanini*, cit., pag. 159.



atteggiamento diffidente, come un rischio per la certezza del diritto e per l'applicazione concreta delle idee originarie dell'autore.

In entrambi gli ambiti, dunque, gli autori cercavano di ridurre al massimo il margine di intervento degli interpreti, in modo da assicurarsi che il testo da loro prodotto avesse un'applicazione il più possibile corrispondente alla loro volontà iniziale.

Di questo avviso era anche lo stesso Giuseppe Verdi, già allora considerato una grandissima autorità in ambito musicale. Toscanini, però, riuscì ad imporsi su questo fronte, imponendo un cambio di rotta all'orientamento ermeneutico maggioritario. Egli, infatti, riuscì addirittura a convincere lo stesso Verdi, che dovette ricredersi circa il fondamentale contributo dell'interprete alla realizzazione concreta dell'opera musicale e il 19 marzo 1899 inviò a Toscanini un telegramma, divenuto poi celeberrimo, per complimentarsi con lui e ringraziarlo per la direzione magistrale del *Falstaff*.

Con il suo intervento, quindi, Toscanini riuscì a imprimere una svolta fondamentale anche alla figura del direttore d'orchestra, alla quale venne così attribuita una fondamentale importanza e riconosciuto un inedito prestigio. Da questo cambiamento discese inoltre un notevole ampliamento dei compiti solitamente attribuiti a questa figura: con la *riforma toscaniniana*, infatti, i professionisti della direzione ottennero non solo nuove facoltà rispetto all'interpretazione delle opere, ma guadagnarono addirittura «il diritto a governare la preparazione della rappresentazione operistica»<sup>9</sup>.

Anche in questo caso appare interessante sottolineare due aspetti. Da un lato, le novità introdotte da Toscanini, la modalità con la quale esse vengono recepite e il nuovo ruolo che viene di conseguenza attribuito agli interpreti sembrano corrispondere in modo piuttosto diretto ad altrettanti meccanismi tipici dell'ambito giuridico. Dall'altro lato, anche a prima vista risulta palese che il tipo di linguaggio utilizzato dai cronisti, critici, musicisti e collaboratori del Maestro che hanno lasciato le loro testimonianze in merito all'ampio progetto che egli ha realizzato: almeno nella maggior parte dei casi, essi hanno utilizzato un lessico di stampo esplicitamente giuridico, nonostante fossero ben consapevoli di riferirsi ad un grande professionista del settore musicale.

Il progetto di Toscanini riuscì quindi a spazzare via le consuetudini precedentemente consolidate, imponendo cambiamenti radicali sotto più aspetti. Grazie al suo intervento si crearono le condizioni per

---

<sup>9</sup> J. Waldorff-Preyss, *Diavoli e Angeli*, 1971, trad. italiana a cura di P. Statuti in «Un'anima e tre ali», <https://musashop.wordpress.com/2013/04/19/arturo-toscanini/>.

l'affermazione di una posizione di primo piano per i direttori d'orchestra, che continuerà a consolidarsi durante il corso di tutto il Novecento. È proprio con la *riforma* toscaniniana che inizia quel processo che porterà gli interpreti a diventare fondamentali punti di riferimento nelle esecuzioni delle opere musicali, suscitando un'attenzione precedentemente sconosciuta. Oggi, infatti, è frequente riferirsi all'esecuzione di un'opera indicandone la versione di un determinato direttore d'orchestra, cosa che invece prima non era affatto usuale.

Una volta completato il suo progetto ed affermato così il ruolo centrale del direttore d'orchestra, Toscanini si dedicò anima e corpo alla direzione, passando alla storia come un grandissimo interprete ed un esempio di grande fedeltà ermeneutica nei confronti della partitura e delle intenzioni dell'autore.

### **7.3 L'interpretazione e la fedeltà alle intenzioni («mai segrete») del compositore**

Uno degli aspetti che hanno reso celebre Toscanini è stato sicuramente il suo approccio ermeneutico, accompagnato dalla sua straordinaria memoria e dal suo atteggiamento particolare nei confronti degli orchestrali.

Come Mahler, anche Toscanini era conosciuto per il suo atteggiamento sanguigno e per il suo modo estremamente rigoroso, esigente e severo di condurre le prove. Ma, a differenza del collega austriaco, egli si considerava ed era considerato un interprete fedelissimo nei confronti del testo, profondamente rispettoso delle intenzioni iniziali degli autori. In un periodo storico in cui era assai diffusa la pratica di intervenire sulla partitura con tagli, modifiche, aggiunte e reinterpretazioni, Toscanini conosceva invece a memoria centinaia di spartiti originali ed era solito dirigere senza nemmeno il bisogno di avere di fronte a sé la pagina musicale. Affermava infatti: «Perché andare a cercare quello che non c'è sotto la pagina? Sulla pagina c'è già tutto, le intenzioni non sono mai segrete, ma sempre chiaramente espresse nella scrittura»<sup>10</sup>. O ancora: «Se qualche cosa non va è perché io non ho capito bene. Chi pensa che Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi hanno sbagliato e sono da correggere è un imbecille. Bisogna studiare di più, ricominciare a studiare, capire

---

<sup>10</sup> A. Toscanini, Salisburgo, citazione riportata in S. Bernabei, *La lezione di Arturo Toscanini*, 2004, [http://www.coraliumite.it/Appunti/La\\_lezione\\_di\\_Arturo\\_Toscanini.htm](http://www.coraliumite.it/Appunti/La_lezione_di_Arturo_Toscanini.htm).

meglio»<sup>11</sup>. Toscanini mostrava dunque un atteggiamento interpretativo fortemente ancorato a quel criterio che qualche pagina indietro abbiamo definito *letterale*, manifestando una fede pressoché assoluta nella scrittura. Per quanto a volte contestati, infatti, i suoi interventi ermeneutici erano limitati e nulla toglievano «all'integrità espressiva delle composizioni»<sup>12</sup>. Indipendentemente da alcune prese di posizione forti che hanno scatenato nei suoi confronti critiche feroci, egli non è mai stato bersaglio di accuse simili a quelle che invece hanno riguardato alcuni suoi illustri colleghi, incolpati di aver inteso in modo molto più ampio il concetto di interpretazione, venendo spesso rimproverati per essersi spinti oltre i limiti del proprio compito e aver realizzato vere e proprie *creazioni*. Egli, infatti, si permetteva di intervenire esclusivamente in riferimento agli ambiti tonali o alla strumentazione e «la vera fedeltà, grazie alla quale egli è ritenuto a ragione un eccelso riformatore, consisteva nella capacità di fare procedere compattamente l'esecuzione senza concessioni in merito alle fluttuazioni del tempo e ai colori non previsti dalla partitura»<sup>13</sup>.

Interpretare non vuol dire dunque adattare il testo alle proprie esigenze, rischiando di alterare, non solo la sostanza, ma anche la forma della creazione artistica. Per questo motivo, Toscanini si oppose fermamente anche alla prassi largamente diffusa nella rappresentazione delle opere italiane, che vedeva i cantanti spadroneggiare sul palco, cantando note diverse da quelle riportate sul pentagramma, «avvezzi a fare sfoggio di virtuosismo a detrimento dell'unità drammatica»<sup>14</sup>. Tale atteggiamento aveva conseguenze fortemente negative sulla resa dell'esecuzione, creando gravi incongruenze sintattiche e facendo perdere alla performance il senso di unità e compattezza che invece, secondo il Maestro, le avrebbe dovute caratterizzare. In un'epoca in cui il canto era considerato l'elemento trainante dell'esecuzione a cui tutti gli altri dovevano sottostare, egli lo considerava invece come *una* delle diverse voci dell'ensemble strumentale, tutte dotate di pari dignità, tutte da affrontare con la stessa serietà e da mettere ugualmente in risalto. Apprezzava infatti quelle opere di autori moderni, quali Boito ad esempio, in cui già la scrittura poneva il canto tra i vari protagonisti, ma senza attribuire a tale voce un ruolo di eccellenza.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> I. Cavallini *Arturo Toscanini e la direzione di orchestra tra Ottocento e Novecento*, cit., pag. 30.

<sup>13</sup> Ivi, pag. 29.

<sup>14</sup> Ibidem.

Tra i tanti episodi divenuti famosi in merito alla sua assoluta fedeltà al testo e alla sua straordinaria conoscenza delle partiture originali delle opere musicali, possiamo ricordare ciò che avvenne a Berlino nel 1929, durante la preparazione dell'*Aida*. Come raccontava, tra gli altri, la signora Anita Colombo, segretaria personale del direttore, alle prove assistettero alcuni direttori d'orchestra, incuriositi dall'enorme fama che già accompagnava la figura di Toscanini. Durante le prove essi presero appunti, poiché notarono nel suo lavoro alcuni dettagli che non avevano mai sottolineato o rimarcato prima. Confrontando lo spartito originale, però, dovettero convenire che «il Maestro non aveva né aggiunto né modificato nulla, aveva solo messo in giusta evidenza tutto quello che Verdi aveva scritto»<sup>15</sup>.

A partire dalla sua grande fede nella completezza della scrittura, Toscanini si dimostrava comunque in linea con le tendenze ermeneutiche maggioritarie a lui coeve, sia musicali che giuridiche. Egli, infatti, riteneva fondamentale il momento interpretativo e quindi centrale il ruolo del direttore d'orchestra, che per svolgere adeguatamente il proprio compito doveva poter controllare ogni fase della preparazione delle performance. Allo stesso tempo, però, tale centralità doveva essere finalizzata esclusivamente alla realizzazione concreta di quanto riportato dall'autore nello spartito. Nella sua concezione l'interprete era quindi un intermediario di importanza fondamentale al fine di poter dare vita a ciò che il compositore aveva precedentemente e sapientemente creato<sup>16</sup>. Nel condurre il proprio lavoro, Toscanini si affidava quindi a un rigore e a una precisione inediti nello studio delle opere, che gli permetteva di porre in risalto tutti e soltanto gli elementi che i compositori avevano inserito nel testo. Riferendosi in particolare al suo rapporto con le opere di Beethoven, il celebre musicologo Heinrich Strobel disse infatti che «egli spazzava via con la sua immensa forza e con la fedeltà delle sue interpretazioni tutta quella falsa filosofia, tutte quelle false attribuzioni poetiche e letterarie. Come sempre anche di Beethoven eseguiva soltanto la musica»<sup>17</sup>. A testimoniare il generale apprezzamento per il suo assoluto rigore ed il grande successo della sua impostazione ermeneutica è opportuno ricordare l'esperienza del prestigiosissimo Festival di Bayeruth, in Baviera, esclusivamente dedicato alla rappresentazione delle opere del compositore tedesco

---

<sup>15</sup> Intervista ad A. Colombo, riprodotta in *Il tempo e la storia*, Arturo Toscanini, di P. Tirittico, con la partecipazione di L. Villari, Rai Storia, <http://www.raistoria.rai.it/articoli/arturo-toscanini/24174/default.aspx>.

<sup>16</sup> Cfr. M. Capra-I. Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini, il direttore e l'artista mediatico*, cit.; M. Labroca-V. Boccardi, *Arte di Toscanini*, Eri, Roma, 1966.

<sup>17</sup> H. Strobel, citato in S. Bernabei, *La lezione di Arturo Toscanini*, cit.

Richard Wagner. Toscanini fu chiamato a dirigere l'intero festival tra il 1930 e il 1931, con «il timore che il suo temperamento “latino” avrebbe potuto alterare la fisionomia delle rappresentazioni». In realtà, grazie al suo *modus operandi*, egli si dimostrò in grado di affrontare «il mondo della tradizione quasi religiosa» wagneriana, «senza tradire se stesso»<sup>18</sup>. Inoltre, egli fu il primo direttore non tedesco ad essere chiamato a svolgere un compito così prestigioso in Germania. Ad oggi questo dettaglio può sembrare insignificante, ma in realtà in quel periodo storico non lo era affatto. Con l'affermazione definitiva dell'importanza del ruolo del direttore d'orchestra, anche grazie alla *riforma* di Toscanini, si stava progressivamente e concretamente diffondendo una nuova tendenza. Al fine di poter ottenere ruoli particolarmente importanti, agli interpreti si iniziarono infatti a richiedere solo meriti artistici, indipendentemente dai loro legami con l'opera da eseguire, a prescindere dal fatto di averla composta o di aver collaborato direttamente con il compositore o ancora dall'appartenenza ad una determinata nazione e ad un determinato linguaggio. La qualità di interprete iniziò quindi ad acquistare una dignità e un'autonomia sempre maggiori, senza più essere considerata su un gradino necessariamente inferiore rispetto all'autorità del compositore. Frutto di questo cambiamento sarà anche il fatto che i direttori d'orchestra inizieranno a spostarsi per dirigere ensemble diversi in contesti particolarmente prestigiosi. Toscanini sarà infatti uno dei primi a viaggiare per motivi professionali in modo abituale, per rispondere alle numerose richieste lavorative provenienti da tutto il mondo, dalla Germania alla Palestina, fino all'America.

Non tutti i critici sono e furono però concordi nella considerazione di questo particolare. Non mancarono infatti né recensioni negative né dissertazioni ermeneutiche volte a dimostrare che l'atteggiamento di Toscanini fosse in realtà invasivo rispetto alle partiture che il direttore si accingeva a portare in scena.

Sono numerose infatti le fonti nelle quali si ritrovano testimonianze di interventi concreti sulle partiture, che avrebbero talvolta anche alterato l'opera nei suoi caratteri fondamentali. Un esempio ampiamente discusso riguarda il suo intervento sulla partitura dell'opera di Giacomo Puccini *La Fanciulla del West*. Su tali pagine sembrano ritrovarsi «modifiche annotate a mano da Toscanini, riguardanti il fraseggio, la dinamica, tempi, l'orchestrazione»<sup>19</sup>. Le

---

<sup>18</sup> M. Labroca, citato in S. Bernabei, *La lezione di Arturo Toscanini*, cit.

<sup>19</sup> G. Dotto, *L'opera a quattro mani: modifiche in collaborazione nella Fanciulla del West* in V. Bernardoni (a cura di), *Puccini*, Il Mulino, 1996, pag. 355 ss.

annotazioni sembrano essere molte e variegate, «dal leggero ritocco nell'articolazione al ripensamento globale, ancorché sporadico, della sonorità orchestrale. Benché la maggior parte degli interventi riguardi sottigliezze tecniche pertinenti all'esecuzione e all'interpretazione direttoriale, ve ne sono altri che implicano cambiamenti nell'orchestrazione, che possono persino sembrare di mano pesante nel “tessuto” sonoro complessivo della partitura»<sup>20</sup>. È opportuno ricordare, però, che all'interpretazione di quest'opera Toscanini non lavorò da solo, bensì in compagnia dello stesso Puccini. I due, inoltre, unirono le forze con l'obiettivo ben preciso di risolvere le problematiche tecniche legate alla struttura del teatro nel quale l'opera sarebbe stata presto eseguita. Il Metropolitan Opera House di New York, infatti, poneva alla realizzazione problemi inediti rispetto ai teatri italiani, avendo una capienza molto superiore ed uno spazio interno grande il doppio rispetto a quello della Scala di Milano. I “cambiamenti nell'orchestrazione” sarebbero quindi riconducibili alla necessità di risolvere specifici problemi dovuti alla struttura della sala e non all'arbitrio di Toscanini. Non solo, appare infatti rilevante anche il fatto che egli abbia lavorato a tali modifiche proprio insieme al compositore, confermando ulteriormente l'importanza da lui riconosciuta al rispetto dell'intenzione originaria dell'autore. Nonostante ciò e nonostante si sia più volte rimarcato il fatto che i suoi interventi fossero limitati e rivolti ad aspetti secondari rispetto all'integrità dell'opera, le opinioni al riguardo non sono unanimi ed alcuni sostengono fermamente che il suo atteggiamento di fedeltà assoluta al compositore fosse in realtà solo apparente, una sorta di facciata dietro alla quale si sarebbe nascosta la tendenza a intervenire in modo consistente.

Ma l'atteggiamento ermeneutico di Toscanini era solo uno degli aspetti presi di mira da parte della critica e della stampa. Nell'ambiente del «sottobosco del teatro» c'era infatti chi si scagliava contro la sua *riforma* del teatro e contro il nuovo ruolo di potere che, grazie al suo intervento, aveva assunto la figura del direttore d'orchestra. Tra i “prodotti” tipici di questo ambiente, particolarmente contrario a Toscanini fu il periodico «Il Corno», redatto da Pompeo Ferrari, «che usciva quando voleva scaricando su Toscanini insolenze inaudite»<sup>21</sup>. Su questo periodico vennero pubblicati, infatti, più articoli volti a stroncare la prima stagione di Toscanini alla Scala. In essi si leggeva, ad esempio: «Toscanini, dunque, non dovrebbe mai più salire lo scanno direttoriale del nostro

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> G. Barigazzi, *La Scala racconta. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di S. Barigazzi*, Hoepli, Milano, 2004.

massimo teatro; invece nossignori»<sup>22</sup>, oppure «Toscanini il fortunato campagnolo portato dal cieco caso all'onore del trionfo, è l'assoluta rovina finanziaria ed artistica della Scala»<sup>23</sup>.

#### 7.4 Toscanini, un'autorità musicale... e politica

Per descrivere compiutamente la figura di Arturo Toscanini non si può infine tralasciare un ultimo aspetto, fondamentale dal punto di vista storico ma molto utile anche per comprendere appieno quale sia stata l'effettiva portata della grandezza, la novità e l'impatto che egli ha avuto al di là del settore musicale.

Il prestigio, la fama e l'autorità che il Maestro ottenne grazie ai suoi meriti professionali, in qualità di interprete e *riformatore*, si riversarono infatti anche in un ambito apparentemente molto distante da quello musicale. La sua importanza ebbe infatti un'eco tale da trasformare la sua figura in una sorta di autorità in grado di confrontarsi in una serie di occasioni con i regimi totalitari fascista e nazista, che egli disprezzava dal punto di vista politico, etico e ideologico.

Toscanini era un uomo del Rinascimento, animato da un forte spirito patriottico e una grande fede nei principi che caratterizzavano lo Stato liberale. Seguì sempre con grande attenzione le vicende politiche del Paese, mostrando, in un primo momento, fiducia nel progetto socialista di Mussolini, che sembrava l'unica forza politica interessata alla difesa dei diritti e degli interessi dei soldati e dei reduci della Prima Guerra Mondiale. Dopo l'entusiasmo iniziale, però, si allontanò in fretta dal movimento fascista, non appena ne intuì le derive dittatoriali e i pericoli che da queste derivavano per i valori nei quali egli credeva e per la sopravvivenza stessa dello stato liberale<sup>24</sup>.

Nonostante la sua volontà di mantenersi distante dalla politica, Toscanini dovette comunque fare i conti con la pervasività della dittatura, che proiettava il proprio controllo in ogni ambito, non risparmiando neanche l'esercizio della professione musicale. Con

---

<sup>22</sup> *Le prodezze di Barbableu* in «Il Corno» del 17 gennaio 1898, citato in G. Barigazzi *La Scala racconta. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di S. Barigazzi, cit.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> Cfr. *Il tempo e la storia, Arturo Toscanini*, di P. Tiriticco, con la partecipazione di L. Villari, Rai Storia, *cit.*

lettere di complimenti e offerte lavorative prestigiose, Mussolini cercò più volte di avvicinarsi a questa figura, consapevole dell'autorità e del potere che il direttore si era guadagnato nel tempo. Questi si mantenne comunque fedele ai propri ideali, rifiutando qualsiasi proposta professionale derivante da ambienti vicini al regime, quali ad esempio la sovrintendenza generale dei teatri italiani. Egli, inoltre, rifiutò fermamente qualsiasi tipo di "suggerimento" e raccomandazione, affidandosi esclusivamente alle capacità artistiche dei candidati, nella scelta dei professionisti che avrebbero fatto parte del suo organico musicale.

In seguito Toscanini si spinse oltre, manifestando pubblicamente il proprio dissenso nei confronti del regime in varie situazioni. Il 25 aprile 1926, in occasione della prima mondiale di *Turandot* di Puccini, annunciò che qualora Mussolini fosse stato presente in sala, egli non avrebbe diretto l'orchestra. Nonostante l'oltraggio ricevuto, il duce non si presentò. Nel 1931 a Bologna avvenne poi un episodio particolare, conosciuto come "lo schiaffo", che determinerà la rottura definitiva dell'equilibrio tra Toscanini e il regime fascista. In occasione di un concerto in commemorazione del musicista Giuseppe Martucci, il Maestro rifiutò di eseguire *Giovinezza*, considerata l'inno del fascismo, e l'inno reale, benché in sala fossero presenti i gerarchi Ciano e Arpinati. Per vendicare l'ingiuria subita, egli fu atteso all'uscita dal teatro da alcuni squadristi, che dopo averlo insultato, lo schiaffeggiarono, facendolo cadere a terra. È in seguito a questo fatto che il Maestro dichiarò di non essere più disposto a dirigere un'orchestra in Italia, finché ci fosse stato il fascismo<sup>25</sup>.

Qualche anno più tardi, dopo l'ascesa di Hitler in Germania, con grande rammarico dovuto all'affetto nei confronti degli eredi di Wagner e della manifestazione, decise di non tornare alla direzione del Festival di Bayeruth, trovando impossibile svolgere la propria attività artistica al cospetto di un governo totalitario e fortemente lesivo delle libertà personali. Per l'occasione, dirà: «Ancora una volta sono costretto a dichiarare con fermezza che non posso unire musica e politica e da questo principio non mi allontanerò, né nella mia patria, né in qualunque altro luogo mi troverò, perché sono convinto che ciascuno abbia il diritto di pensare nel modo che ritiene più opportuno»<sup>26</sup>.

Insomma, sebbene la difesa delle proprie idee e della possibilità di esercitare liberamente la propria professione divenisse ogni giorno

---

<sup>25</sup> Cfr. J. Waldorff-Preyss, *Diavoli e Angeli*, cit.; *Il tempo e la storia*, Arturo Toscanini, di P. Tiriticco, con la partecipazione di L. Villari, Rai Storia, cit.

<sup>26</sup> A. Toscanini, citato in J. Waldorff-Preyss, *Diavoli e Angeli*, cit.



più complicata, Toscanini non arretrò mai di fronte alle lusinghe, alle imposizioni e alle violenze del fascismo e del nazismo. Il regime, inoltre, non si permise neanche di limitare la libertà di movimento del direttore, nonostante Mussolini avesse pensato di ritirargli il passaporto, impedendogli di viaggiare e quindi di partecipare a importanti manifestazioni internazionali, portando con sé gli ideali antifascisti di cui ormai era divenuto un simbolo. Il duce infatti malgrado le opposizioni ricevute, non intervenne mai direttamente e pubblicamente contro Toscanini, consapevole del peso che la sua figura aveva assunto e del potere che egli deteneva, in quanto autorità musicale, culturale e ormai potremmo dire anche politica. Addirittura, nel 1936 il direttore si recò a proprie spese a Tel Aviv, per dimostrare la sua vicinanza al popolo ebraico, in occasione del concerto inaugurale dell'Orchestra di Palestina, interamente composta da musicisti sfuggiti alle persecuzioni razziali europee. L'evento fu trasmesso in tutto il mondo ed ebbe un'eco enorme, suscitando grandi apprezzamenti, anche da parte di ebrei illustri, tra i quali Albert Einstein<sup>27</sup>. Anche gli stessi fatti di Bologna del 1931, sebbene mai pubblicamente disconosciuti, non furono in realtà commissionati da Mussolini, ovvero non rappresentarono un attacco "ufficiale" alla figura del Maestro, poiché il regime comprese la necessità, o meglio, la convenienza di dimostrare, *obtorto collo*, un certo rispetto nei confronti del suo prestigio internazionale.

La situazione divenne per Toscanini sempre più intollerabile, fino al punto di decidere di accettare un'offerta lavorativa molto importante e di trasferirsi in America nel 1939, dove visse e continuò ad esercitare la propria professione fino al 1957, anno della sua morte. Nonostante lo spostamento, egli continuò a interessarsi di quanto stava avvenendo in Europa e a lottare contro il fascismo e il nazismo mediante la musica. Nel dicembre del 1943, infatti, in occasione della caduta di Mussolini, Toscanini prese parte ad un cortometraggio celebrativo del ruolo degli antifascisti italo-americani nella lotta al regime. Per l'occasione, diresse in concerto le musiche di Verdi, già contenenti i motivi dell'inno francese, inglese e italiano, alle quali decise di unire l'inno degli Stati Uniti e l'Internazionale per rendere omaggio ai paesi che in quel momento stavano combattendo in difesa delle libertà calpestate dai totalitarismi<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Cfr. *Il tempo e la storia, Arturo Toscanini*, di P. Tirittico, con la partecipazione di L. Villari, Rai Storia, *cit.*; A. Della Corte, *Arturo Toscanini*, *cit.*

<sup>28</sup> Ibidem.

Da questa rapida e certamente non esaustiva descrizione delle vicende professionali, ermeneutiche e politiche di questo illustre ed “insolito” direttore d’orchestra, emergono, come già anticipato, alcuni aspetti molto interessanti.

Con il suo temperamento e le sue capacità Toscanini si guadagnò nel tempo un’autorità particolare, che gli permise di intervenire in modo sostanzialmente *normativo*, con il piglio e l’ascendente di una vera e propria autorità giuridica. Grazie a questa sua particolare posizione, egli riformò completamente l’ambiente teatrale, le abitudini degli spettatori e la prassi direttoriale, garantendo al ruolo dell’interprete una centralità e un’importanza del tutto nuove. Questi, inoltre, dimostrando quanto il ruolo del direttore d’orchestra si sia rivelato nel tempo molto più che una semplice professione musicale, assunse un’importanza tale da costringere le autorità politiche al dialogo e alla mediazione, anche in un momento storico in cui ciò non era solitamente possibile.

La sua esperienza ha quindi dimostrato quanto anche in ambito musicale si possano ritrovare aspetti e meccanismi tipici dell’ambito del diritto ed ha sottolineato il fatto che le vicende musicali, politiche e giuridiche siano spesso più vicine ed intrecciate di quanto si possa immaginare.

È molto interessante notare infine che nello stesso periodo in cui la figura di Toscanini si affermava come vera e propria autorità in grado di “legiferare” e di dare un nuovo ordine al “sistema musicale”, in ambito giuridico faceva la sua comparsa la teoria dell’istituzionalismo, elaborata da Santi Romano. Con il suo libro dal titolo *L’ordinamento giuridico*, egli proponeva una riflessione incentrata sul concetto di “istituzione”, tesa a sottolineare come qualsiasi formazione sociale, semplice o complessa, realmente esistente e riconoscibile all’esterno costituisse un ordinamento giuridico. Secondo Santi Romano, l’istituzione sarebbe quindi un gruppo sociale organizzato, che produrrebbe al suo interno un ordine normativo. Infatti «il diritto prima di essere norma, prima di concernere un semplice rapporto o una serie di rapporti sociali, è organizzazione, struttura, posizione della stessa società in cui si svolge e che esso costituisce come unità, come ente per sé stante»<sup>29</sup>. L’esempio di Toscanini, forse non a caso contemporaneo, si dimostra perfettamente calzante poiché rappresenta una dimostrazione concreta del fatto che anche il contesto musicale è ravvisabile come un’istituzione, in quanto formazione sociale in grado di organizzarsi al suo interno, dandosi delle regole. Inoltre,

---

<sup>29</sup> S. Romano, *L’ordinamento giuridico*, §10, pag. 22, citato in G. Fassò, *Storia della filosofia del diritto*, vol. III, Editori Laterza, Milano, 2007, pag 285-286.

poiché esistono tanti ordinamenti giuridici quante sono le istituzioni, anche la musica sarà al suo interno un ordinamento giuridico, strutturato secondo precise regole. Non dovremmo quindi stupirci del fatto che il direttore d'orchestra sia riuscito a introdurre nuove *norme* nell'ambiente musicale, *riformando* completamente la prassi precedente, nel modo che tipicamente si riconosce come caratteristico degli ordinamenti giuridici. L'inserimento di un'autorità come quella di Toscanini, forte e ampiamente riconosciuta all'interno di un gruppo, ne determina quindi una particolare organizzazione e può rivelarsi in grado di rivoluzionarne le regole fondamentali.

## **8. BOB DYLAN, UN ESEMPIO DI LAW *IN* MUSIC. LA GIURISPRUDENZA AMERICANA, IL DIRITTO PROCESSUALE E LA CANZONE *HURRICANE***

### **8. 1 Bob Dylan, non soltanto un esempio di Law *in* Music**

Come già anticipato all'inizio della nostra trattazione, l'ambito di studi che si occupa delle relazioni tra la musica e il diritto si divide al suo interno in due distinti settori. Abbiamo finora affrontato diversi aspetti tipici del filone cosiddetto Law *as* Music, dedicato ad approfondire la possibilità di confrontare le due materie secondo schemi e concetti comuni, applicando alla musica e al diritto lo stesso tipo di ragionamenti e riconoscendo in entrambi gli ambiti lo stesso tipo di meccanismi, ad esempio sul piano ermeneutico.

Per concludere, sposteremo adesso l'attenzione verso l'altro settore, Law *in* Music, dedicato invece allo studio del modo in cui le tematiche giuridiche vengono trattate all'interno delle opere musicali. Per osservare in modo più interessante i legami tra queste due diverse discipline, ci dedicheremo in particolare ad un caso emblematico, nel quale, non solo mediante la musica sono stati affrontati temi giuridici molto specifici, ma, in tal modo, si è addirittura riusciti ad influenzare il corso degli eventi giuridici successivi.

Il caso specifico che andremo a trattare riguarda le vicende collegate alle canzoni di Bob Dylan, uno dei più grandi cantautori della storia della musica internazionale<sup>1</sup>.

Nella sua vastissima produzione artistica, Dylan ha spesso composto brani ispirati a fatti di cronaca, vicende giudiziarie ed episodi di grande rilevanza politica. Attraverso la musica, egli ha infatti sempre espresso il suo disappunto per le ingiustizie e le discriminazioni,

---

<sup>1</sup> Bob Dylan è ovviamente solo uno dei cantautori che, nel comporre le proprie canzoni, si sono ispirati a fatti di cronaca giudiziaria o hanno descritto figure professionali attinenti all'ambito giuridico (tra gli esempi più celebri potremmo ricordare Fabrizio De André).

Si è qui scelto di riportare alcune considerazioni sul cantautore americano poiché, come vedremo più avanti, la sua produzione musicale è stata più volte oggetto di specifiche analisi volte ad evidenziare come in essa sia assai frequente la trattazione di temi attinenti alla cronaca giudiziaria e la puntuale descrizione del funzionamento della giurisprudenza statunitense.

criticando anche aspramente la società americana contemporanea, le sue istituzioni giuridiche e la sua impostazione culturale. Potremmo citare ad esempio *Oxford Town*<sup>2</sup>, un brano in cui si racconta la vicenda di James Meredith, il primo studente universitario afroamericano, oppure *Death of Emmett Till*<sup>3</sup>, la canzone in cui Dylan narra la storia del giovane di colore ucciso per aver corteggiato una ragazza bianca, sottolineando il fatto che gli assassini non furono mai denunciati né condannati, nonostante fosse nota la loro identità. O ancora, l'esempio assolutamente più celebre è *Blowin' in the wind*<sup>4</sup>, la famosissima canzone pacifista che Dylan compose nel 1962 e che diventò poi il manifesto dei giovani americani delusi dalla politica degli anni '50 e '60 ed un vero e proprio simbolo mondiale di protesta contro qualsiasi guerra. In un periodo in cui gli Stati Uniti erano coinvolti in grandi conflitti politico-militari internazionali, quali la Guerra Fredda prima e il Vietnam poi, e lacerati al loro interno dalla profonda frattura causata dalla discriminazione razziale, tali canzoni ebbero una immensa eco e divennero vere e proprie icone del pacifismo e della lotta per la conquista dei diritti civili. La loro importanza fu tale da trascendere anche il piano della protesta sociale, diventando in grado di esercitare un'influenza concreta sulle situazioni collegate ai diritti civili, alle ingiustizie penali, alla corruzione giudiziale<sup>5</sup>.

Questo tema è stato largamente approfondito da vari studiosi, tra i quali il professor Perlin, che si è ampiamente dedicato allo studio dei testi di Dylan, al loro legame con le tematiche giuridico-sociali e, soprattutto, al loro impatto sulla giurisprudenza nordamericana. Secondo Perlin, infatti, oltre alla critica sociale e alla narrazione di fatti di cronaca ed eventi significativi, nei brani di Dylan c'è molto di più. Egli ritiene che «Dylan has had a lot to say about the law over the years, and that Dylan's songs lay out an entire system of legal philosophy—a jurisprudence of Bob Dylan, if you will—which Perlin has set out to decipher [...]. We like to say, in the law, that eventually the courts will get it right. I'm not sure that's true. And

---

<sup>2</sup> B. Dylan, *Oxford Town* in «The Freewheelin' Bob Dylan», Columbia Records, 1963.

<sup>3</sup> B. Dylan, *Death of Emmett Till* in «Folksinger's Choice (Live Radio Performance)», 1962.

<sup>4</sup> B. Dylan, *Blowin' in the wind* in «The Freewheelin' Bob Dylan», Columbia Records, 1963.

<sup>5</sup> Cfr. J. Gimeno Bevia, *El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción "Hurricane Carter"* in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol. 7, 2014, <http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>.

Dylan gives voice to this»<sup>6</sup>. Il cantautore avrebbe quindi elaborato una sorta di critica della legge americana e del funzionamento delle corti, dando voce al malcontento della società e dei più deboli e delineando una specie di sistema di filosofia del diritto, che Perlin si è impegnato a decifrare e riportare nei suoi studi. Secondo lui, infatti, «Bob's speculation about the legal system could be viewed as a coherent and structural jurisprudential philosophy»<sup>7</sup>. Nelle sue canzoni, Dylan si sarebbe dimostrato particolarmente attento alla tematica giuridica, in vari aspetti, quali ad esempio il ruolo degli avvocati e dei giudici, le disparità di trattamento tra ricchi e poveri e tra bianchi e neri, le profonde disuguaglianze interne al sistema della giustizia civile e penale, la corruzione politica e giudiziaria. Dai suoi testi, inoltre, emergerebbe in modo chiaro il fatto che Dylan si sia sempre schierato a favore dell'uguaglianza, contro ogni forma di discriminazione politica e sociale. Infatti «if the lyrics of these songs are to be "translated" into legal arguments, he locates himself (explicitly, in the case of *Times*) as a supporter of legislation that provides equal rights for racial minorities in matters including access to education (*Oxford Town*), to protest peacefully (*Blowin'*), and simply, in the words of disability rights advocate Jacobus tenBroek, "to live in the world"»<sup>8</sup>. Tutto ciò, inoltre, secondo Perlin avrebbe una grande importanza perché risulterebbe essere molto più efficace di qualsiasi studio o spiegazione teorica, considerando l'impatto emotivo della musica in generale e la grandissima diffusione e popolarità di questi brani in particolare. L'ascolto di queste canzoni «brutally force us to confront the corruption of the American judicial system in case of racially-charged crimes in ways that law review articles or classroom lectures simply cannot equal»<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> N. Paumgarten, *Another side of Bob Dylan* in «The New Yorker», 18 novembre 2002, <http://www.newyorker.com/magazine/2002/11/18/another-side-of-bob-dylan>.

<sup>7</sup> M. Perlin, *Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan* in «SSRN, Electronic Journal», giugno 2011, pag. 4, <http://ssrn.com/abstract=1908898>.

<sup>8</sup> M. Perlin, *Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, cit., pag. 12.

<sup>9</sup> M. Perlin, *Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, cit., pag. 14.

## 8. 2 La vicenda di Rubin *Hurricane* Carter

Tra i brani più famosi che Dylan ha scritto ispirandosi a fatti di cronaca e ingiustizie sociali, *Hurricane*<sup>10</sup> rappresenta sicuramente un caso molto particolare.

La canzone racconta di Rubin “Hurricane” Carter, un pugile nordamericano di colore, che negli anni '60 si batté per ottenere il primato mondiale di pesi medi. La storia di Carter è però tristemente nota per un'ingiusta condanna inflitta al pugile per un triplice omicidio mai commesso, passata alla storia come una delle più famose e al tempo stesso controverse vicende giudiziarie degli Stati Uniti d'America.

La notte del 17 giugno 1966 avvenne una sparatoria in un bar di Paterson, nel New Jersey, nella quale persero la vita tre uomini bianchi, dettaglio che può sembrare irrilevante ma, come capiremo presto, non lo fu affatto. Secondo i testimoni l'omicidio sarebbe stato commesso da due persone di colore con un'auto bianca, uguale a quella di Carter. Il pugile fu infatti fermato dalla polizia quella stessa notte, mentre si trovava in macchina con l'amico John Artis. Nonostante l'unico testimone oculare non riconoscesse i volti degli assassini in quelli di Carter e Artis e nonostante le prove e le testimonianze utilizzate nel processo fossero altamente discutibili, la giuria, composta da dodici persone bianche, decretò la colpevolezza dei due amici ed entrambi vennero condannati all'ergastolo.

Durante il periodo di reclusione, Carter scrisse un libro autobiografico dal titolo *Il sedicesimo round. Da sfidante numero 1 a numero 45472*<sup>11</sup>, pubblicato nel 1974, nel quale raccontò la propria vicenda e sostenne la propria innocenza.

Fu lo stesso Carter a chiedere che il libro fosse portato a Dylan, consapevole dell'interesse che egli aveva già ampiamente manifestato per il tema delle discriminazioni razziali. Ispirandosi alla vicenda del pugile, nel 1974 il cantautore scrisse appunto *Hurricane* e il brano fu registrato per la prima volta nel 1975. Gli avvocati della Columbia Records convinsero però Dylan ad incidere anche una diversa versione della canzone da inserire nell'album «Desire» del 1976, eliminando dal testo i nomi delle persone coinvolte, rendendo il testo meno esplicito ed evitando il rischio di denunce da parte dei diretti interessati. Oltre a comporre il brano, Dylan si interessò attivamente al caso di Carter, dando alla vicenda grande risonanza, e

---

<sup>10</sup> B. Dylan, *Hurricane* in «Desire», Columbia Records, 1975.

<sup>11</sup> R. Carter, *The Sixteenth Round. From number 1 contender to number 45472*, Viking Press, New York, 1974.

coinvolgendo nella sua campagna a favore della scarcerazione personaggi di massimo rilievo, come il pugile Muhammad Ali. La battaglia intrapresa da Dylan non fu fine a se stessa e contribuì attivamente a generare una forte attenzione sul caso di Carter, fino a risultare determinante per la riapertura della causa. Nel 1980, infatti, sulla scia del movimento innocentista ormai ampiamente diffuso, il giovane afroamericano Lesra Martin rimase colpito dalla storia narrata ne *Il sedicesimo round* e si mise in contatto con Carter. Impressionato dall'ingiustizia che questi aveva subito, Martin coinvolse un gruppo di amici al fine di attirare l'attenzione dei media sulla vicenda e di aiutare gli avvocati del pugile a far valere la sua innocenza. Dopo anni di ulteriori indagini e ricerche, gli avvocati riuscirono a promuovere la petizione ed il loro appello alla Corte Federale andò a buon fine: nel 1985, infatti, il giudice Sarokin sentenziò che il processo a suo tempo non era stato equo e che l'accusa si era basata su motivazioni di stampo razziale. I procuratori del New Jersey cercarono di opporsi alla sentenza di Sarokin, ma il loro ricorso alla Terza Corte di Appello e alla Corte Suprema degli Stati Uniti non ebbe successo. Essendo ormai i testimoni del 1966 irreperibili o deceduti e considerando la risonanza che il caso aveva ottenuto negli anni, essi decisero allora di evitare un terzo processo ed archiviare gli atti di accusa originari, chiudendo per sempre la questione a favore dell'innocenza di Carter e dell'amico Artis<sup>12</sup>.

### **8. 3 La lettura degli aspetti critici del processo a Carter attraverso il testo di *Hurricane***

Oltre ad aver narrato la storia di Carter, portando l'ingiustizia da questi subita all'attenzione dell'opinione pubblica, il brano di Dylan è particolarmente interessante poiché in esso viene descritto in modo particolareggiato lo sviluppo della vicenda, facendo ricorso ad un linguaggio semplice, colloquiale e molto diretto, che pone immediatamente in risalto il problema della questione razziale e il modo in cui questa incise sull'andamento del processo. Nella terza strofa difatti, con questi versi, che assomigliano ad una raccomandazione nei confronti delle persone di colore, si rimarca il fatto che le iniquità legate alla discriminazione fossero all'ordine del giorno: «In Patterson that's just the way things go / If you're black

---

<sup>12</sup> Cfr. S. Hirsch James, *Hurricane. Il miracoloso viaggio di Rubin Carter*, 66th and 2nd, New York, 2010; R. Carter, *The Sixteenth Round. From number 1 contender to number 45472*, cit.



you might as well not shown up on the street / Unless you wanna draw the heat»<sup>13</sup>.

Il cantautore ha inoltre sottolineato attentamente alcuni profili specificamente giuridici di questa vicenda, evidenziando il fatto che le indagini siano state condotte in modo superficiale e il processo sia stato caratterizzato da numerose irregolarità e soprattutto privo di qualsiasi garanzia per gli imputati. Analizzando il testo, dunque, è possibile ricostruire cronologicamente l'intera vicenda dal momento dell'omicidio fino alla conclusione del primo processo, ritrovando nel brano anche gli elementi che hanno determinato prima l'arresto e l'accusa e poi l'incarcerazione, tra i quali ebbero un ruolo fondamentale le testimonianze<sup>14</sup>. Nella seconda strofa, ad esempio, viene narrato il ritrovamento dei corpi da parte di Patricia Graham, la signora residente al secondo piano del palazzo nel quale si trovava il bar in cui furono commessi gli omicidi. Patricia sarebbe scesa al piano di sotto, trovando nel bar Alfred Bello, già noto alle forze dell'ordine per le sue attività criminali, che le avrebbe detto di trovarsi nel locale per commettere un furto e di non aver commesso gli omicidi. Nel testo infatti si legge: «Three bodies lying there does Patty see / And another man named Bello moving around mysteriously / “I didn't do it” he says and he throws up his hands / “I was only robbing the register I hope you understand”»<sup>15</sup>. Bello avrebbe poi detto di aver visto gli assassini, e difatti Dylan prosegue «“I saw them leaving” he says and he stops / “One of us had better call up the cops”»<sup>16</sup>. Successivamente nel testo viene descritta la prima testimonianza di Bello, che affermò di aver visto due uomini allontanarsi su un'auto bianca, ovvero «He said “I saw two men running out they looked like middleweights / They jumped into a white car with out-of-state plates” / And Miss Patty Valentine just nodded her head»<sup>17</sup>. Si nota anche ad una prima lettura l'incongruenza del comportamento della signora Patricia, che

---

<sup>13</sup> «A Paterson questo è il modo in cui vanno le cose / se sei nero è meglio che tu non ti faccia nemmeno vedere per strada se non vuoi essere incastrato».

<sup>14</sup> Cfr. Gimeno Bevia, *El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción “Hurricane Carter”*, cit.; M. Perlin, *Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, cit.

<sup>15</sup> «Patty vede tre corpi che giacciono a terra / ed un altro uomo di nome Bello muoversi attorno in modo misterioso / “Non sono stato io” dice l'uomo alzando le mani / “Stavo solo rubando l'incasso, spero che tu comprenda”».

<sup>16</sup> «“Li ho visti uscire”, dice concludendo / “meglio che uno di noi chiami la polizia”».

<sup>17</sup> «Disse “Ho visto due uomini uscire di corsa, sembravano pesi medi / sono saltati su una macchina con la targa di un altro stato” / E Miss Patty Valentine fece di sì con la testa».

supportò la presunta testimonianza oculare di Bello, nonostante non fosse presente al momento in cui si era verificato il fatto da lui descritto. Nel testo della canzone Dylan fa molta attenzione alle testimonianze raccolte dall'accusa nel corso delle indagini prima e del processo poi, dimostrando di conoscere l'importanza che tali prove hanno nella determinazione dell'esito dei processi. Egli, inoltre, mette abilmente in luce tutti i profili critici delle ricostruzioni, quali l'inaffidabilità dei teste che si erano rivelati di importanza decisiva e l'incongruenza delle loro affermazioni con quelle della persona presente al momento della sparatoria. Oltre alle tre vittime, infatti, nel locale si trovava anche una quarta persona, Willie Marinis, rimasto gravemente ferito ma sopravvissuto. Come si evince dal testo della canzone, una volta fermati, Carter e Artis furono condotti in ospedale dalla polizia, affinché fossero riconosciuti dal testimone oculare. Marinis però non identificò i due ragazzi come gli assassini del bar. Infatti, nel testo del brano si legge: «The wounded man looks up through his one dying eye / Says "Wha'd you bring him in here for? He ain't the guy!"»<sup>18</sup>. Nonostante le parole di Marinis avessero un rilievo fondamentale, in quanto unica *testimonianza diretta*, le sue affermazioni non vennero prese in considerazione durante il processo, poiché al momento del riconoscimento egli era convalescente e in stato di shock.

Le testimonianze furono dunque raccolte in modo sbrigativo e disattento dalla polizia, che sembrava molto più interessata a chiudere il caso, trovando rapidamente *un* colpevole, piuttosto che a cercare i reali assassini. In un caso particolare sembra addirittura che la deposizione accusatoria nei confronti di Carter sia stata indotta, con metodi alquanto discutibili. Si tratta del compare di Bello, Arthur Dexter Bradley, che si trovava in giro con lui, avendo programmato insieme la rapina da compiere la notte dell'omicidio. L'atteggiamento di Bradley fu incerto, poiché inizialmente supportò la tesi dell'amico, dicendo di aver riconosciuto Carter come uno degli assassini, anche se in seguito le sue certezze sembrarono sempre meno solide. Allo stesso tempo, inoltre, non fu mai in grado di identificare Artis, nonostante Bello sostenesse che i due ragazzi fossero fuggiti insieme dal bar. Sembra che, per ottenere anche da Bradley una preziosa testimonianza contro i due accusati, la polizia abbia esercitato pressioni nei suoi confronti, offrendogli la cancellazione di una denuncia per rapina a suo carico in cambio della sua "collaborazione con la giustizia", se così si può dire. Anche questo episodio è ovviamente descritto nel testo della canzone,

---

<sup>18</sup> «L'uomo ferito gli dà un'occhiata, attraverso il suo occhio morente / e dice "cosa lo avete portato a fare qui? Non è lui l'uomo!"».

laddove si legge «Arthur Dexter Bradley's still in the robbery game / And the cops are puttin' the screw to him, lookin' for somebody to blame / "Remember that murder that happened in a bar? / [...] You think you'd like to play ball with the law? Think it might-a ben that fighter / that you saw runnin' that night? Don't forget that you are white"»<sup>19</sup>. Dylan specifica poi che «Arthur Dexter Bradley said "I'm really not sure" / Cops said "A poor boy like you / could use a break / [...] Now you don't wanna have to go back to jail, be a nice fellow"»<sup>20</sup>.

Sembra quindi che le diverse testimonianze accusatorie fossero tutte quantomeno discutibili e che la stampa abbia seguito la vicenda senza interessarsi alla ricerca della verità, appoggiando le accuse nei confronti di Carter e Artis. Il cantautore, infatti, prosegue dicendo «[...] guess who testified? / Bello and Bradley and they both badly lied / And the newspapers, they all went for a ride»<sup>21</sup>.

Oltre alla questione delle testimonianze, Dylan ha riportato nel testo anche i dubbi legati all'arma del delitto e all'idoneità di una giuria composta da sole persone bianche a giudicare due ragazzi di colore: «And though they could not produce the gun / the D. A. said he was the one who did the deed / and the all-white jury agreed»<sup>22</sup>.

Insomma, attraverso la canzone Dylan ha analizzato tutti gli elementi negativi del processo a Carter e Artis<sup>23</sup>, che lo hanno trasformato in una vera e propria farsa («a pig-circus»), nella quale il destino degli imputati era già segnato dall'inizio («All of Rubin's cards were marked in advance / [...] he never had a chance»<sup>24</sup>).

---

<sup>19</sup> «Arthur Dexter Bradley è ancora in ballo per l'affare della rapina / e i poliziotti gli stanno alle costole / cercando qualcuno da incolpare / "Ricordi quell'omicidio avvenuto in un bar?" / [...] "Pensi di voler collaborare con la legge?" / "Pensi che potrebbe essere stato quel pugile / che hai visto scappare quella notte?" / "Non dimenticare che tu sei un bianco!"».

<sup>20</sup> «Artur Dexter Bradleu disse "Non ne sono veramente sicuro" / i poliziotti dissero "un povero ragazzo come te / potrebbe avere un'occasione / [...] Non vorrai dover tornare in prigione adesso, fai il bravo"».

<sup>21</sup> «[...] indovinate chi testimoniò? Bello e Bradley ed entrambi mentirono sfacciatamente / e tutti i giornali si gettarono a pesce sulla notizia».

<sup>22</sup> «E sebbene non fosse stato possibile produrre l'arma del delitto / il Pubblico Ministero disse che era stato lui a compiere l'omicidio / e la giuria composta solo da bianchi fu d'accordo».

<sup>23</sup> Cfr. S. Hirsch James, *Hurricane. Il miracoloso viaggio di Rubin Carter*, 66th and 2nd, New York, 2010; R. Carter, *The Sixteenth Round. From number 1 contender to number 45472*, cit.

<sup>24</sup> «Tutte le carte di Rubin erano segnate fin dall'inizio / [...] egli non ebbe mai una sola possibilità».

Come ricorda il già citato Perlin, «*Hurricane* is a text book example of how racism can affect every aspect of the criminal justice system»<sup>25</sup>. Il brano di Dylan, attraverso la descrizione dei fatti, offre infatti una spiegazione dettagliata del malfunzionamento della giustizia americana degli anni Sessanta e di come questa fosse profondamente condizionata da fattori politico sociali, quali il pregiudizio, le questioni razziali, l'appartenenza alle diverse classi sociali. In un tale contesto, la giustizia non era uguale per tutti (e forse non lo è ancora oggi, nonostante da allora siano avvenuti notevoli ed importantissimi cambiamenti). Il cantautore nel testo afferma infatti di vergognarsi di vivere in un Paese in cui la giustizia è un gioco<sup>26</sup>. Chi non disponeva dei mezzi economici per difendersi, nonostante la consapevolezza della propria innocenza, era spesso costretto a trovare un compromesso, un accordo, scontando pene anche particolarmente consistenti, per reati mai commessi<sup>27</sup>. Come abbiamo anticipato all'inizio delle nostre considerazioni, oltre a rappresentare perfetti esempi di *Law in Music*, i brani di Dylan sono stati e sono tuttora simboli fondamentali della lotta per la conquista dei diritti civili e dell'uguaglianza. Essi hanno infatti assunto nel tempo un rilievo particolare in ambito non solo musicale ma anche politico, sociale e giudiziale. Dopo diciannove anni di carcere per un omicidio mai commesso e molteplici solleciti di revisione, mai andati a buon fine, il caso Carter sembrava destinato a rimanere confinato nell'ingiustizia. Con grandissima probabilità l'innocenza di Carter e Artis non sarebbe mai stata riconosciuta se non fosse stato per il celeberrimo brano di Dylan e per l'interesse sociale e mediatico che in seguito si scatenò intorno a questa vicenda, anche grazie alla tenacia del giovane Lesra Martin.

---

<sup>25</sup> M. Perlin, *Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan*, cit., pag. 17.

<sup>26</sup> «Couldn't help but make me feel ashamed to live in a land where justice is a game».

<sup>27</sup> Cfr. Gimeno Bevia, *El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción "Hurricane Carter"*, cit.

## Bibliografia

J. L. Austin, *Come fare cose con le parole*, edizione italiana a cura di C. Paneco e M. Sbisà, Marietti S.p.A., Genova, 1987.

J. M. Balkin, *Alive and Kicking. Why no one truly believes in a dead Constitution*, in «Slate Magazine – Politics, Business, Technology and the Arts», 2005.

J. M. Balkin - S. Levinson, *Law, music and other performing arts*, in «University of Pennsylvania Law Review», n. 1597, 1991.

A. Barack, *La discrezionalità del giudice*, Giuffrè Editore, Milano, 1995.

G. Barigazzi, *La Scala racconta. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di S. Barigazzi*, Hoepli, Milano, 2004.

K. Bazzana, *Mirabilmente singolare (racconto della vita di Glenn Gould)*, Edizioni E/O, 2004.

C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di R. Fabietti, Mursia, Milano, 1973.

A. Bencistà, *I bernescanti*, Polistampa edizioni, Firenze, 1994.

S. Bernabei, *La lezione di Arturo Toscanini*, 2004, [http://www.coralionite.it/Appunti/La\\_lezione\\_di\\_Arturo\\_Toscanini.htm](http://www.coralionite.it/Appunti/La_lezione_di_Arturo_Toscanini.htm).

E. Betti, *Le categorie civilistiche dell'interpretazione*, in «Rivista italiana per le scienze giuridiche», LXXXV, 1948.

N. Bobbio, *L'analogia nella logica del diritto*, Giuffrè Editore, Milano, 1938.

N. Bobbio, *Studi per una teoria generale del diritto*, a cura di T. Greco, Giappichelli Editore, Torino, 2012.

G. Bongiorno, *Nient'altro che la verità. Come il processo Andreotti ha cambiato la mia vita*, Rizzoli, Milano, 2005.

M. Capra e I. Cavallini (a cura di), *Arturo Toscanini, il direttore e l'artista mediatico*, Libreria musicale italiana, Lucca, 2011.

V. Capuzza, *Frammenti di filosofia del diritto e di letteratura* in, vol. «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», 12, 2005.

R. Carter, *The Sixteenth Round. From number 1 contender to number 45472*, Viking Press, New York, 1974.

M. Caterini, *L'interpretazione favorevole, come limite all'arbitrio giudiziale. Crisi della legalità e interpretazione creativa nel sistema postmoderno dell'oligarchia giudiziale*, in Aa. Vv., *Autorità e crisi dei poteri*, Katolo, Padova, 2012.

M. Caterini, *Musica, diritto e legalità. Il giudice penale tra Stravinskij e Glenn Gould* in P. Stancati (a cura di) *Scritti in memoria di Albino Saccomanno. Costituzione, garanzie, tutele sociali*, Aracne Editrice, Roma, 2012.

D. Cerri, *Diritto e letteratura*, in Atti per il VII Congresso giuridico-forense per l'aggiornamento professionale, Consiglio Nazionale Forense, Roma, 2012.

P. Chiassoni, *L'interpretazione dei documenti legislativi: nozioni introduttive*, in M. Bessone (a cura di), *Interpretazione e diritto giudiziale, I. Regole, metodi e modelli*, Giappichelli Editore, Torino, 1999.

N. Colabianchi, *Glenn Gould: il suono dell'infinito*, in «L'Indro, l'approfondimento quotidiano indipendente» <http://www.lindro.it/glenn-gould-il-suono-dellinfinito/>.

M. Cossutta, *Sull'interpretazione della disposizione normativa e su i suoi possibili rapporti con l'interpretazione musicale* in «Tigor, rivista di scienze della comunicazione», a. III n.1, 2001.

A. D'Amato, *La letteratura e la vita del diritto*, Ubezzi & Dones, Milano, 1936.

C. Debussy, *Children's Corner*, Edizione tecnico-interpretativa di G. Dell'Àgnola, Curci, Milano, 1979.

G. De Francesco, *Diritto penale. I fondamenti*, Giappichelli Editore, Torino, 2008.

H. L. De La Grange, *Gustav Mahler. la vita, le opere*, EDT, Torino, 2011.

A. Della Corte, *Arturo Toscanini*, Studio Tesi, Pordenone, 1981.

J. Derrida e G. Vattimo (a cura di), *Annuario filosofico europeo. Diritto, giustizia e interpretazione*, Biblioteca di Cultura Moderna, Editori Laterza, Bari, 1998.

G. Dotto, *L'opera a quattro mani: modifiche in collaborazione nella Fanciulla del West* in V. Bernardoni (a cura di), *Puccini*, Il Mulino, 1996.

R. Dworkin, *L'impero del diritto*, Il Saggiatore, Milano, 1989.

R. Dworkin, *Taking Rights Seriously*, Harward University Press, Cambridge, 1977.

H. H. Eggebrecht, *La musica di Gustav Mahler*, La Nuova Italia, Scandicci, 1994.

G. Fassò, *Storia della filosofia del diritto*, vol. III, Editori Laterza, Milano, 2007.

L. Ferrajoli, *Diritto e ragione, Teoria del garantismo penale*, Editori Laterza, Roma, 1989.

G. Fiandaca, *Concezioni e modelli di diritto penale tra legislazione, prassi giudiziaria e dottrina* in «Questione giustizia», 1991, n.1.

G. Fiandaca, *Il diritto penale giurisprudenziale, tra orientamenti e disorientamenti*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2008.

G. Fiandaca-G. Di Chiara, *Una introduzione al sistema penale. Per una lettura costituzionalmente orientata*, Jovene Libri, Napoli, 2003.

G. Fiandaca-E. Musco, *Diritto penale. Parte generale*, Zanichelli, Bologna, 2014.

A. Ficarella, *Mahler interprete "wagneriano" di Beethoven: storia di una ricezione controversa* in «Studi musicali. Nuova serie», 2011 n. 2, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, Roma.

F. Franceschini, *I contrasti in ottava rima e l'opera di Vasco Cai da Bientina*, Pacini Editore S.p.A., Pisa, 1983.

J. N. Frank, *Words and Music: Some Remarks on Statutory Interpretation* in «Faculty Scholarship Series», Paper 4100, 1947.

G.M. Gatti, *Del problema dell'interpretazione musicale*, in «Rassegna musicale», 1930.

C. T. George, *The Eroica Riddle: Did Napoleon remain Beethoven's "Hero"?* in «Napoleonic Scholarsihp: The Journal of the International Napoleonic Society», N°2, vol. 1, dicembre 1998.

J. Gimeno Beviá, *El derecho procesal en la música de Bob Dylan y su canción "Hurricane Carter"* in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol. 7, 2014.

P. Ginsborg, *La democrazia che non c'è*, Einaudi, Torino, 2006.

G. Graziosi, *L'interpretazione musicale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1967.

R. Guastini, *Interpretare e argomentare*, Giuffé Editore, Milano, 2011.

P. Häberle, *Musica e diritto all'interno del dibattito della dottrina della Costituzione come scienza della cultura*, in *Arte e limite - La misura del diritto*, in Atti del III Convegno Nazionale della Società Italiana di Diritto e Letteratura - Dipartimento di Giurisprudenza Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" 16 - 17 giugno 2011, Roma, 2012.

W. Hassemer, *Diritto giusto attraverso un linguaggio corretto? Sul divieto di analogia nel diritto penale*, in «Ars Interpretandi», 1997, N°2.

E. Hilmar, *Mahlers Beethoven-Interpretation in Mahler-Interpretation: Aspekte zum Werk und Wirken von Gustav Mahler*, Mainz, Schott, 1985.

S. Hirsch James, *Hurricane. Il miracoloso viaggio di Rubin Carter*, 66th and 2nd, New York, 2010.



T. A. Irvine, *Echoes of Expression: Text, Performance, and History in Mozart's Viennese Instrumental Music*, Cornell University, 2005, in <https://ecommons.cornell.edu>.

V. Kalisch, *Zu Mahlers Instrumentationsretuschen in den Sinfonien Beethovens*, in «Schweizer Musikzeitung/Revue Musicale Suisse», CXXI, 1981, n°1.

E. Krenek, *The composer and the interpreter*, in «Black Mountain College Bulletin», 1944.

M. Labroca-V. Boccardi, *Arte di Toscanini*, Eri, Roma, 1966.

E. Lanfredini, *A parole mi avrebbero buttato in prigione*, video-documentari allegati alla tesi di laurea *A parole mi avrebbero buttato in prigione. L'ottava rima in Toscana*, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2007/2008, <http://www.aporie.it/filmografia/52-lanfredini-a-parole-mi-avrebbero-buttato-in-prigione.html>.

D. Manderson, *Songs without music: aesthetic dimensions of Law and Justice*, in «University of California Press», Berkeley and Los Angeles, 2000.

D. Manderson, *Fission fusion Fission and Fusion: from improvisation to formalism in Law and Music* in «Critical Studies in Improvisation» vol. 6, n°1, 2010.

F. Marisi, *Ermeneutica giuridica ed ermeneutica musicale: una proposta di comparazione*, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013.

A. Mastropaolo, *Democrazia, neodemocrazia, postdemocrazia: tre paradigmi a confronto*, in «Diritto pubblico comparato ed europeo», 2001.

G. Minda, *Teorie postmoderne del diritto*, Il Mulino, Bologna, 2001.

M. P. Mittica, *Ragionevoli dissonanze. Note brevi per un possibile accostamento tra le intelligenze della musica e del diritto* in A. C.

Amato Mangiameli, C. Faralli, M. P. Mittica (a cura di), *Arte e limite. La misura del diritto*, Aracne, Roma, 2012.

M. P. Mittica, *Quando il mondo era mousiké*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», a. XLIV, n°1, giugno 2014.

S. Moccia, *La perenne emergenza. Tendenze autoritarie nel sistema penale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2007.

V. Nitrato Izzo, *Diritto e musica: performance e improvvisazione* in P. Mittica (a cura di) «Dossier: Diritto e narrazioni. Temi di diritto, letteratura e altre arti», ISLL, Atti del secondo convegno nazionale, Bologna 2010.

L. Orciani, *Verso una comune forma di improvvisazione. Intelletto, emozione, intuizione*, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013.

F. Pace, *Beethoven e Napoleone, musica e storia nell'aula più grande d'Italia*, in «La Repubblica», 17 febbraio 2015.

K. Painter, *The Aesthetics of the Listener: New Conception of Musical Meaning, Timbre, and Form in the Early Reception of Mahler's Symphonies 5-7*, doctoral dissertation, Columbia University, 1996.

F. Palazzo, *Sistema delle fonti e legalità penale*, in «Cassazione Penale», 2005, n°277.

A. Parente, *Attività artistica e passività interpretativa*, in «Rassegna Musicale», 1931.

M. Pavarini, *Introduzione al sistema penale*, vol.1, Giappichelli Editore, Torino, 2001.

F. Pergolesi, *Il diritto nella letteratura* in «Archivio giuridico» Modena, 1927, vol. XCVII, fasc. I.

V. Perlemuter - H. Jourdan-Morhange, *Ravel après Ravel*, Lausanne, 1953.

M. Perlin, *Tangled Up in Law: The Jurisprudence of Bob Dylan* in «SSRN ELECTRONIC JOURNAL», giugno 2011, <http://ssrn.com/abstract=1908898>.

R. Pound, *Law in books and Law in action*, in «American Law Review» n°44, 1910.

S. Pugliatti, *L'interpretazione musicale*, Edizioni Secolo Nostro, Messina, 1940.

G. Resta, *Il giudice e il direttore d'orchestra, variazioni sul tema: diritto e musica*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica» a. XLI, n.2, dicembre 2011.

G. Resta, *Variazioni comparatistiche sul tema: "diritto e musica"* in «Comparazione e diritto civile», ottobre 2010, <http://www.comparazionedirittocivile.it>.

B. L. Rockwood, *The Good, the Bad and the Ironic: Two views on Law and Literature*, in «Yale Journal of Law & the Humanities», 1996, vol. 8.

M. Ronco, *Il problema della pena. Alcuni profili relativi allo sviluppo della riflessione sulla pena*, Giappichelli Editore, Torino, 1996.

H. Sachs, *Toscanini*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

A. Salvador, *"La musica è un tutto" E il diritto? Riflessioni di un giurista a margine di un recente libro di Daniel Barenboim*, in «The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature», vol.6, 2013.

A. Sansone, *Diritto e letteratura, un'introduzione generale*, Giuffrè Editore, Milano, 2001.

Santi Romano, *Frammenti di un dizionario giuridico*, Giuffrè Editore, Milano, 1953.

F. K. Von Savigny, *Il sistema del diritto romano attuale*, trad. V. Scialoja, Utet, Torino, 1900.

A. F. Schindler, *Vita di Beethoven*, Münster, 1840.

M. Troper, *Per una teoria giuridica dello Stato*, Guida Editori, Napoli, 1998.

L. Tumminiello, *Il volto del reo: l'individuazione della pena fra legalità e equità*, Giuffrè Editore, Milano, 2011.

V. Velluzzi, *Interpretazione sistematica e prassi giurisprudenziale*, Giappichelli Editore, Torino, 2002.

V. Velluzzi, *Le clausole generali. Semantica e politica del diritto*, Giuffrè, Milano, 2010.

P. Verri, *Sulla interpretazione delle leggi*, in «Il Caffè», Tomo II, Foglio XXVIII.

V. Villa, *Una teoria pragmaticamente orientata dell'interpretazione giuridica*, Giappichelli Editore, Torino, 2012.

F. Viola, *H. Kelsen e l'interpretazione delle norme*, estratto dal volume *Interpretazione e applicazione del diritto tra scienza e politica*, Edizioni Celup, Palermo, 1974.

F. Viola - G. Zaccaria, *Diritto e interpretazione. Lineamenti di teoria ermeneutica del diritto*, Editori Laterza, Roma, 1999.

M. Vogliotti, *Dove passa il confine?*, Giappichelli Editore, Torino, 2011.

F. M. A. Voltaire, *Dizionario filosofico delle leggi*, Newton Compton, Roma 1996.

J. Waldorff-Preyss, *Diavoli e Angeli*, 1971, trad. italiana a cura di P. Statuti in «Un'anima e tre ali», <https://musashop.wordpress.com/2013/04/19/arturo-toscanini/>.

F. Wegeler - F. Ries, *Biographische Notizen über Beethoven*, 1838.

R. Weisberg, *The Law-Literature Enterprise*, in «Yale Journal of Law & The Humanities», 1998, vol. 1.

G. Zaccaria, *L'arte dell'interpretazione. Saggi sull'ermeneutica giuridica contemporanea*, Cedam, Padova, 1996.

G. Zaccaria, *La comprensione del diritto*, Editori Laterza, Roma, 2012.

Alla fine di questo lavoro, approfitto di qualche ultima riga per esprimere alcuni ringraziamenti indispensabili...

Grazie a Caterina, per avermi aiutato a risolvere qualche problema con le traduzioni dall'inglese.

Grazie a Stella per avermi sempre incoraggiato e aiutato in questi anni, soprattutto quando i dubbi giuridici si facevano più consistenti.

Grazie a Nicla per aver condiviso con me la preparazione degli ultimi esami, ma soprattutto per aver sopportato e placato la mia fortissima "ansia da tesi"!

Grazie a Zia Manu, che ha letto queste pagine man mano che il lavoro iniziava a prendere forma.

Grazie a tutti gli amici che hanno condiviso con me questo percorso, ma soprattutto grazie a Greta, Emanuela e Federica, perché camminiamo insieme dal primo giorno in cui siamo approdate alla Sapienza e, nonostante la geografia ci sia stata spesso nemica, sono sicura che continueremo a farlo!

Un ringraziamento particolare al professor Greco, per avermi fatto appassionare a questa bellissima materia, fin dalla prima lezione del primo anno. Grazie anche e soprattutto per avermi accompagnato in questo momento importante e per avermi aiutato a scegliere l'argomento giusto per concludere nel modo migliore il percorso che ho fatto in questi ultimi anni, sempre in bilico tra la musica e la giurisprudenza.

Infine, il grazie più grande va alla mia famiglia che mi ha sostenuto e appoggiato durante tutti questi anni, permettendomi di inseguire i miei sogni e di costruire la mia vita, un passo alla volta, ad una mano di distanza e al ritmo del cuore.

Giulia

